كلمة الفنون

لم يكن وليد الصدفة اقتران اسم الكويت بالثقافة والكتاب. ولم يكن اهتماما عابرا تصدي الكويت لإصدارات أدبية وتراثية وثقافية وفنية أغنت المكتبة العربية، وشكلت جسرا معرفيا بين المواطن العربي وفكر وآداب وفنون الآخر. فمنذ صدور مجلة «العربي» في أواخر عام ١٩٥٨، وقبل أن تنال الكويت استقلالها السياسي، ومرورا بإصدارات فكرية وأدبية وثقافية وفنية كثيرة، عرفت طريقها إلى وجدان ووعي القارئ العربي، أينما كان، ظل النتاج والتواصل الثقافي العربي يشكل إحدى القضايا الرئيسية على أجندة وبرنامج المؤسسات الثقافية في الكويت، سواء الحكومية منها كوزارة الإعلام والمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، أو الأهلية منها كمؤسسة الكويت للتقدم العلمي، ودار سعاد الصباح، ومؤسسة البابطين، ودار الآثار الإسلامية.

إن إصدار مطبوعة ثقافية فنية جديدة، يعني رهانا صعبا على بذرة مشروع ثقافي عربي، ومواجهة قارئ تعوّد على مستوى رفيع لا يرضى بغيره بديلا، والحال هذه كانت لحظة الشروع في إصدار «جريدة الفنون».

إن «جريدة الفنون» جاءت ضمن احتفالية الكويت باختيارها عاصمة للثقافة العربية للعام ٢٠٠١، لتكمل عقد إصدارات المجلس الوطني، ولتقف إلى جانب مثيلاتها: «عالم الفكر، و عالم المعرفة، وإبداعات عالمية، والثقافة العالمية»، ولتكون بذلك المولود الجديد بشكله ومضمونه.

لقد كان الاهتمام بعالم الفنون عنوانا رئيسيا للجريدة، مثلما هو الوقوف أمام نتاج وهموم الفنان العربي، في حين كان التواصل مع القارئ العربي طموحا مشروعا لها. وها هي «الفنون»، تخطو نحو عامها الرابع... ثلاثة أعوام مرت سريعة، ولكنها كانت كافية لتوطيد علاقة احترام بين «الفنون» الجريدة، والقارئ والمهتم والفنان العربي. ثلاثة أعوام استطاعت «الفنون» خلالها أن تقدم نفسها بوصفها مطبوعة فنية عربية، تجعل من تناول المواضيع الفنية بصيغتها المعمقة منهاجا لها، مع حضور الصورة، بوصفها أحد الوسائط الأهم في مخاطبة ذائقة القارئ. إضافة إلى الاهتمام بعالم شبكة الإنترنت، خاصة في تقاطعها مع الفنون.

«جريدة الفنون»، تخطو نحو عامها الرابع، فاتحة أبوابها لكل المشاركات المبدعة، ومقدرة كل كلمة نقد موضوعي تقال لتطويرها وتجويد حضورها. وها نحن نجدد العهد للقارئ ببذل كل ما يمكن لاستمرار «الفنون»، كأجمل وأفضل ما يكون، ولن يتحقق ذلك لنا إلا بمشاركتكم ووقوفكم معنا، أحبة وكتّابا وقراء.

بدر سيد عبدالوهاب الرفاعي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الموسيقار كمال الطويل

حالة من التوهج في جماليات اللحن العربي

محمد سعيد - مصر

في التاسع من شهر يوليو الماضي رحل عن الحياة الموسيقار كمال الطويل آخر عباقرة اللحن العربي، بعد فترة طويلة من الصراع مع المرض.

شهر يوليو الذي شهد رحيله، هو الشهر نفسه الذي شهد خلال النصف الثاني من القرن الأخير أعظم وأشهر نجاحاته، التي جعلت من ألحانه القومية والوطنية ديوانا للوطن، وجعلت كبار الكتاب يطلقون عليه جبرتي الثورة مع شركائه في الغناء وكتابة النص الغنائي، أي المؤرخ الذي سجل بالعمل الموسيقي والغنائي الأحداث التي مر بها الوطن خلال تلك الحقب من الأعوام.

كمال الطويل صاحب شخصية مميزة، مثلما هو أيضا صاحب مدرسة مميزة في اللحن العربي، ومن السمات المعروفة في شخصيته الصدق والجرأة والصراحة، ففي أحاديثه كان يعبر عن آرائه بصراحة، قد تبدو جارحة أحيانا، لكنه يغلفها بديبلوماسية حواره الطيب، ولأنه كان يفعل ما يقول ويقول ما يقتنع به، فقد كانت أغلب حواراته، والمرجع المحفوظ منها في معلومات الصحف وتسجيلات الراديو والتلفزيون، تبرهن على تميزها بالموضوعية والنزاهة والعقلانية.

لم يقدم لحنا إلا عن حب، ولم يسند إلى مطرب أو مطربة عملا إلا شعر بالتجاوب معه، وهذا دليل أكيد على الصدق مع النفس الغير.

هذه الخصال التي ميزت شخصية الطويل ملحنا عبقريا وإنسانا شهما ومنتجا فنانا وبرلمانيا ناجحا، لا بد أن مرجعها قوة ما يسمى بعلاقات التأثير والتأثر في حياته، ومنذ بداياته في أعوام التكوين.

«الفنون» تُقلب أوراق حياته.

ولد كمال محمود زكي الطويل في حي «منيل الروضة»، حيث لقاء فرعي النيل عند مقياس الروضة التاريخي في مدينة القاهرة في ١١ أكتوبر من عام ١٩٢٤، لأسرة تنتمي إلى مدينة الإسكندرية، وينتشر أفراد عائلتها في الإسكندرية والقاهرة ووسط دلتا النيل، وكان من مشاهير هذه العائلة من اشتغل بالعمل السياسي والعمل التنفيذي مثل عمه عبدالفتاح (باشا) الطويل الوزير السابق ورئيس البرلمان السابق ورئيس المجموعة البرلمانية السابق لحزب الوفد في مدينة الإسكندرية، وأيضا والده المهندس زكي الطويل وكيل أول وزارة الأشغال حتى بدايات الخمسينيات ولم ينبغ من أبناء هذه العائلة، التي اشتغل الكثير من أفرادها بالعمل السياسي والتنفيذي والتشريعي والقضائي، شخص آخر في مجال الموهبة الفنية إلا الموسيقار كمال الطويل ذو الهامة العالية في عالم الأنغام والألحان.

تلقى تعليمه الابتدائي في القسم الداخلي في مدرسة الأورمان الابتدائية إلى جوار جامعة القاهرة بالجيزة، والسبب وفاة والدته وسفر والده إلى بريطانيا لدراسة الدكتوراه في الهندسة، حيث عهد الأب إلى الجد الذي كان يعيش في مدينة طنطا ويعمل في التجارة، برعاية الحفيد الصغير ولم يكمل الجد رعاية الموهبة حيث تكفلت بها إدارة القسم الداخلي بمدرسة الأورمان الابتدائية التي ظل الطويل فيها حتى حصل على الدبلوم الذي يعادل اليوم الثانوية العامة. بعدها التحق كمال الطويل بمعهد الموسيقى بالإسكندرية، وكان يرأسه في تلك السنوات من الأربعينيات الخبير الموسيقي عباس جمجوم، وقد أصبح هذا المعهد في السنوات الحالية معهد «كونسرفتوار» الإسكندرية، وبعد حصوله على دبلوم معهد الإسكندرية التحق بالمعهد العالي للموسيقى المسرحية في القاهرة، وتخرج منه في العام ١٩٤٩، وكان من بين زملاء دفعته عبدالحليم حافظ وعلي إسماعيل وأحمد فؤاد حسن وعبدالعظيم محمد وفؤاد حلمي وفايدة كامل وسيد إسماعيل وغيرهم.

لقد حكى لي الموسيقار كمال الطويل عن سنوات تكوينه الثقافي والفني، وعن أهم علاقات التأثير والتأثر في حياته، وكان ذلك ضمن برنامج السهرة «مهرجان النجوم»، وكنت أتشرف بتحضيره لإذاعة البرنامج العام المصرية في أواخر السبعينيات، ولأن الطويل شخصية وفية، تدين بالوفاء للأساتذة والرواد، فقد سمعته يقول: «تعرفت إلى أعمال فنان الشعب سيد درويش في مسقط رأسه بمدينة الإسكندرية، عندما كنت أدرس في معهد الموسيقى بعروس البحر المتوسط، وكان يرأس هذا المعهد الأستاذ عباس جمجوم، وكان عندنا في هذا المعهد مجموعة من الأساتذة والخبراء العرب والأجانب، وكان معظمهم يعرفون قدر أعمال سيد درويش، وكنا ندرس بجانب علوم الموسيقى العالمية قوالب وأشكال الموسيقى العربية، فقد درسنا الأدوار القديمة والموشحات من خلال الشيخ علي حارس، وطرق التلحين المبتكرة والجديدة التي قدمها فنان الشعب سيد درويش على يد عدد آخر من الأساتذة، كان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مع عبدالحليم رفيق الدرب وصديق العمر

من بينهم من حفظوا تراثه مثل ابنه محمد البحر درويش والأستاذ عباس جمجوم بنفسه، ومن هنا عرفت قيمة ما أحدثه سيد درويش في موسيقانا العربية كفنان أعطى لهذه الموسيقى طابعها القومي بعد مرحلة الخلط مع الغناء التركي والفارسي، وما إلى ذلك من غناء وموسيقى دول الجوار، ومن هنا كان لدينا هذا الإحساس بموسيقى سيد درويش وأهميتها، وخاصة ألحانه المسرحية وتنويعاتها التي فاقت الاهتمام بالألحان الفردية.

وعلى رغم وجود عظماء من الملحنين الذين عاصروا سيد درويش استطعنا أيضا دراسة أعمالهم، أمثال محمد عثمان والشيخ المسلوب وكامل الخلعي وداود حسني وإبراهيم فوزي، إلا أنني أعترف أن وجودهم القوي لم يكن في مثل قوة حضور سيد درويش في المكانة والعبقرية والخلق الموسيقي والتأثير في الأجيال التالية، والسبب أن سيد درويش هو الذي قام بالثورة الأولى في موسيقانا، غير أن ضوء سيد درويش يماثل ضوء الشمس في نهارنا، بينما أضواء الآخرين قد تبدو مبهرة لكنها ليست في طبيعة وإبهار الضوء الذي ينبعث من أعمال سيد درويش، وبعد مرحلة الدراسة المنهجية بدأ التفات جيلي والأجيال التي سبقتني إلى قيمة عطاء الآخرين، وقبل ميلادي وبرحيل سيد درويش بدأت خريطة المواقع التي تتوزع بينه وبين من عاصروه تتضح، وكان الذي فجر هذا الاهتمام فصلا من كتاب صدر بعد رحيل الزعيم سعد زغلول، تناول فيه عباس محمود العقاد أثر سيد درويش في الموسيقى العربية، وكان لهذه الكتابات دور الشرارة، فقد عرف الناس دور سيد درويش وريادته وأدوار وأحجام وأقدار غيره من معاصريه، وممن جاءوا بعدهم مثل محمد عبدالوهاب وزكريا أحمد ورياض السنباطي ومحمد القصبجي، وحتى الجيل التالي لهم مثل محمود الشريف وأحمد صدقي وفريد الأطرش ومحمد فوزي وغيرهم.

لقد بدأ رياض السنباطي خطا آخر مع زعيمة الغناء العربي أم كلثوم، كان يعتمد على الجمل التطريبية الجديدة التي تهتم بالتعبير الرومانسي والإلهام التعبيري، وهو غير الخط التعبيري الأساسي عند سيد درويش، وهذا لا يعني عدم التأثر بسيد درويش لأن معظم الأجيال التي جاءت بعده تأثرت به.

لقد كان سيد درويش عبقريا على رغم رحيله عن الحياة في سن مبكرة، فهو ظاهرة عربية واضحة المعالم حتى إن اختفى مسرحه الغنائي، فهو موجود في واقعنا الثقافي والفني، فلو سألت مثقفا كويتيا عن سيد درويش فسوف يغني لك أحد ألحانه، وهكذا الحال أيضا مع اللبناني والسوري والعراقي والليبي والأردني والسوداني وغير هؤلاء من بلدان المشرق والمغرب العربي، فالكل لا يخفي إعجابه أو تأثره به على رغم وضوح النبرة الإعلامية أو خفوتها تجاهه، من فترة إلى أخرى. وهنا لا بد أن أشير إلى تعبير الرحابنة وفهمهم لفكر سيد درويش الموسيقي واستخدام الأساليب العصرية، من حيث توظيف آلات حديثة وإبراز إيقاعات جديدة، ولكن من دون تدخل في اللحن الأساسي، وهذه هي قيمة الإحساس بالعمل الكبير وعدم المساس به تحت أي مبررات.

وإذا كان للاعتراف للأساتذة والرواد وأصحاب الفضل هذا العمق الكبير الذي نشهده في حوار كمال الطويل، فكيف يبدو جهده، وما ملامح مدرسته اللحنية وكيف قامت دعائم هذه المدرسة؟

لقد بدأ الطويل رحلته مع اللحن الفريد، وهو لم يزل في طور التكوين، عندما وضع أول ألحانه «إلهي ليس لي إلاك عونا»، وهو لم يزل في سنوات الدراسة في المعهد العالي للموسيقى، وقد غنت هذا اللحن، الذي حقق شهرة كبيرة، المطربة فايدة كامل، أما النص الشعري فهو من وضع المهندس زكي الطويل والد كمال الطويل، فقد صعب على الموهوب الجديد وقتها الحصول على نص آخر من شعراء تلك السنوات، فلجأ إلى مكتبة والده، واختار هذا الدعاء ليلحنه وليحقق اللحن نجاحا كبيرا، ويعرف الأب به عبر الراديو عندما يذاع العمل مصحوبا باسم الأب مؤلفا والابن ملحنا!

ويعاونه نجاح لحنه الأول واعتماده ملحنا بالإذاعة في الالتحاق بالعمل الوظيفي، عندما عين في الإذاعة المصرية في عام ١٩٥٠ في إدارة الموسيقى والغناء حيث ظل في هذا الموقع حتى عام ١٩٥٤، وقد أعانه عمله مع الإذاعي الرائد حافظ عبدالوهاب وتفهمه لطموحاته وقدراته، أن استطاع أن يقنع مستشار الغناء والموسيقى بتعيين عبدالحليم شبانة أو عبدالحليم حافظ بعد ذلك عازفاً للأوبوا في فرقة الإذاعة الموسيقية، وليرحمه من التنقل يوميا بين القاهرة ومدينة طنطا، حيث كان يعمل مدرسا للموسيقى في إحدى مدارسها، وخلال وجوده في الإذاعة موسيقيا، جاءت الفرصة لعبدالحليم ليعتمد مطربا عبر كمال الطويل الذي وضع لحن أغنية بالفصحى من شعر صلاح عبدالصبور وهي قصيدة «لقاء»، وطلب من المسؤولين الموافقة على إسناد غنائها إلى عبدالحليم الذي نجح في ذلك، فكانت أغنيته الأولى قبل أن ينطلق من خلال «على قد الشوق» و«صافيني مرة» وغيرها، وبعدها جرى اعتماده مطربا في لجنة الاستماع برئاسة السيدة أم كلثوم وتغير اسم شهرته من عبدالحليم شبانة إلى عبدالحليم حافظ امتنانا وعرفانا بتقدير الإذاعي القدير حافظ عبدالوهاب مؤسس إذاعة الأسكندرية، ولكي يبتعد اسم العندليب في بداياته عن اسم شقيقه الأكبر الذي سبقه في عالم الغناء إسماعيل شبانة.

كانت نجاحات الطويل في البدايات واضحة في قدرته على التخطيط والتنسيق، وفي اكتشاف وتشجيع المواهب من جيله، وقد ظهر هذا في البرنامج الذي ارتبط بتقديمه في بدايات الخمسينيات وحمل اسم «عالم الموسيقى»، ثم في ظهور أفكاره إلى النور وإلى حيز التنفيذ ومنها الأركان الموسيقية، حيث أسند إلى كل من الموسيقار علي إسماعيل والموسيقار محمد الموجي وغيرهما، التلحين في هذه الأركان المتخصصة التي أعانت في رسوخ مواهبهم، وفي تقديم الأصوات المبشرة من خلال ألحانهم.

ومن يتأمل ألحان كمال الطويل من البدايات حتى أخريات أيامه، يلحظ التميز والخصوصية التي تبدو على هذه الألحان، إضافة إلى النجاح الذي حققته، وحالة التوهج التي تبدو عليها إذا ما قورنت بغيرها من ألحان تلك السنوات، إلى جانب أن الأصوات التي أدت هذه الألحان سواء من الرجال أو النساء، كانت تبدو في ألحان كمال الطويل على حالة تختلف تماما عن حالاتها الاعتيادية في الألحان الأخرى.

ومن علامات البدايات الناجحة في مسيرة كمال الطويل، تلك التي وضعها للصوت الأصيل، عاشق الموال محمد قنديل، ومنها رائعته التي كتبها محمد علي أحمد «بين شطين وميه» أو «يا غالين علي يا أهل اسكندرية» ورائعته الشعبية الأخرى للمؤلف نفسه «يارايحين الغورية» بمذاقها الشعبي ونكهتها النغمية، التي تغوص في بحار النغمات الشعبية العريقة.

وفي السينما التي شهدت له نجاحات عديدة كانت ألحانه تميل إلى التعبير، مركزة، تبتعد عن الزوائد، يناسب أسلوبها الإيقاع السينمائي وتبدو في التصوير، وهي جزء من الكيان والنسيج العضوي للعمل الفيلمي.

كانت بداية تلحين كمال الطويل في السينما من خلال نجمة الغناء والتمثيل شادية، التي لحن لها في فيلم «اشهدوا يا ناس» في عام ١٩٥٣ القصيدة المعروفة «قل ادع الله إن يمسسك ضر»، وفي السينما أيضا كانت علاماته في الغناء العاطفي والرومانسي والشعبي مع رفيق مشواره عبدالحليم حافظ في أفلامه الشهيرة، بداية من فيلم «لحن الوفاء» عام ١٩٥٥، وهو فيلمه الأول وفيلمه قبل الأخير «معبودة الجماهير» في عام ١٩٦٧، وبينهما أفلام مثل «ليالي الحب» و«دليلة» و«فتى أحلامي» و«البنات والصيف» و«الخطايا» و«يوم من عمري» و«حكاية حب» وغيرها.

عمل كمال الطويل في السينما أيضا مع شادية في أفلام «الظلم حرام» و«اشهدوا يا ناس» و«ماليش حد» و«اوعى تفكر» و«الزوجة رقم ١٣» وغيرها.

وفي السينما أيضا لحن لنجاة في فيلم «غريبة منسية»، وفي فيلم «جفت الدموع»، لنجاح سلام في فيلم «ابن ذوات» وفي فيلم «دستة مناديل»، كما قدم لليلى مراد أنجح ما غنت في آخر أفلامها «الحبيب المجهول» وأعني أغنيتي «ليه خلتني أحبك» و«القلب بتنهد».

أما أهم وأشهر ما قدمت سعاد حسني في السينما فكان من ألحان كمال الطويل وهي من أفلام «خلي بالك من زوزو» و«أميرة حبي أنا» و«شفيقة ومتولي» و«المتوحشة» ومثل أغنيات «يا واد يا تقيل» و«الدنيا ربيع» و«بمبي» و«حبيبي فيلسوف» و«بانوا على أصلكم»، إضافة إلى عشرات الأغنيات الأخرى التي لحنها في المسلسل التلفزيوني «هو وهي»، وقامت ببطولته سعاد حسني مع أحمد زكي.

نجاة الصغيرة والطويل والموجي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفي السينما أيضا كتب شهادة ميلاد المطربة ماجدة الرومي عبر لحنه البديع «ساعات أقوم الصبح قلبي حزين» في فيلم «عودة الابن الضال»، كما وضع أنجح ما غنى محمد منير من ألحان وهي أغنية «على صوتك بالغناء لسه الأغاني ممكنة».

ومثلما نجحت معه الأصوات الغنائية، تفوق وهو يضع ألحانا ليتغنى بها الممثلون، على نحو نجاحه مع الفنان القدير عبدالمنعم مدبولي في أغنية «يا صبر طيب» في فيلم «مولد يا دنيا»، ومع فؤاد المهندس في أغنية «يا سلام» في فيلم «فيفا زلاتا»، ومع أحمد زكي في أغنيات فيلم «مستركاراتيه».

وفي السينما لم تقتصر توجهات كمال الطويل على الألحان الفردية فقط، بل امتدت إلى التأليف الموسيقي ووضع الموسيقى التصويرية، ومن هذه الأمثلة موسيقى فيلم «المصير» إخراج يوسف شاهين، الذي حصل على جائزة أحسن موسيقى تصويرية في مهرجان جنوب أفريقيا السينمائي في العام ٢٠٠٠، وفيلم «العاصفة» إخراج خالد يوسف الذي نال جائزة الموسيقى التصويرية في مهرجان الفيلم القومي، وهناك أيضا الموسيقى التصويرية لفيلم «كوكب الشرق» إخراج محمد فاضل، ثم الفيلم الذي نال عليه جائزة مهرجان القاهرة الدولي للتلفزيون، وهو فيلم «حارة نجيب محفوظ» إخراج سميحة الغنيمي، التي أخرجت أيضا فيلم «نغم عربي» الذي وضع كمال الطويل موسيقاه، ونال هذا الفيلم الوثائقي جائزة الموسيقى في مهرجان «ليبزيج» السينمائي للسينما التسجيلية والوثائقية.

وفي مجال الدراما الغنائية، وضع ألحان الأوبريت الإذاعي الشهير «الأرض الطيبة» الذي اشتهر بين المستمعين باسم «عواد باع أرضه»، وهو من تأليف مرسي جميل عزيز وإخراج أنور المشري وغناء سعاد مكاوي وسيد إسماعيل وصلاح عبدالحميد.

وإذا اعتبرنا سيد درويش هو مفجر الثورة الأولى في تحديث فن الغناء العربي، كما وضح المفكر الكبير عباس محمود العقاد، فإننا تأسيسا على ذلك، نعتبر كمال الطويل هو مفجر الثورة الثانية في تحديث الغناء العربي، استنادا إلى رأي الناقد والمؤرخ الكبير كمال النجمي، الذي وصف الغناء عبر ألحان الطويل، بأنه يمثل لهجة جديدة في الغناء لم تكن معروفة قبله، فإذا كان الطويل وأبناء جيله مثل محمد الموجي ومنير مراد وبليغ حمدي وسيد مكاوي، قد تمكنوا من النغم والغناء، منذ الخمسينيات حتى ظهور موجات السطحية والهبوط فيما بعد زمن الغناء الجميل، فإن كمال الطويل يتصدر هذا الاتجاه لوضوح شخصيته اللحنية، وتفرد طريقة أداء المطربات والمطربين لألحانه، ولأن محمد الموجي كان تعبيرا متجددا نابعا من نهر اللون الغنائي لشيخ الملحنين زكريا أحمد، ولأن بليغ حمدي كان ذلك العطاء الفياض الذي عبر الأجواء عبر فضاء محمد القصبجي ومحمود الشريف، ولأن منير مراد كان أيضا هذا الهضم البديع لجماليات الغناء العربي ممزوجة بجماليات الغناء الغربي، وهو في ذلك استمرارية لنغمات عبدالوهاب ومحمد فوزي، فقد كان كمال الطويل فريدا في تميز جملته اللحنية وقوة هذه الجملة، إضافة إلى اللهجة الجديدة التي بدت على أداء من يقدمون ألحانه وخاصة عبدالحليم حافظ، فكانت بالتالي اللهجة الأخرى الموازية للهجة الأولى، وهي لهجة أداء زعيمة الغناء العربي أم كلثوم، وتأثيرها بالتالي على أداء كل من عاصروها ومن بعدهم.

الطويل والبيانو.. علاقة وطيدة

واللهجة الجديدة في أداء ألحان الطويل برزت في غناء عبدالحليم حافظ في أعمال كمال الطويل العاطفية والشعبية، وخاصة في روائعه الرومانسية مثل «في يوم في شهر في سنة - بتلوموني ليه - راح - جواب - حبيب حياتي - اللي انشغلت عليه - بعد إيه - الحلوة - صدفة - هي دي هي - الحلو حياتي - على قد الشوق - لا تلمني - بلاش العتاب»، وغيرها.

وظهرت هذه اللهجة أيضا في ألحانه لشادية مثل «رحلة العمر» و«ما أحلى الأمل» و«عجباني واحشته» و«الظلم حرام» و«يا أمي» وغيرها.

وتأكدت هذه اللهجة أيضا في ألحانه لنجاة مثل «استناني» و«الشوق والحب» و«غريبة منسية» و«بان علي حبه» و«أسهر وانشغل أنا» وغيرها.

وحتى الأصوات التي غنت له عددا أقل من الألحان، اعترفت بالتغيير الذي طرأ على أدائها، وعلى نحو ما اعترفت به الفنانة صباح من أن لحن كمال الطويل «مال الهوى يامه» جعلها تطرق بسلاسة أبواب الغناء السليم.

وللموسيقار كمال الطويل نجاحات مع معظم من غنوا له من أصوات: فقد نجحت ليلى مراد في ثلاثة من أعماله هي «دموع عنيه» و«ليه خلتني أحبك» و«القلب بيتنهد»، وتألقت نجاح سلام في أغنيات «أسرار الحب» و«يا شمعدان حارتنا» و«يا نجم المحبة»، أما المطربة القديرة فايزة أحمد فقد أبدعت في غناء ألحان أغنياتها التي وضعها كمال الطويل وهي «يا ما قلبي قاللي لأ» و«النار القايدة» و«أنا اللي تنساني»، وكذلك شهرزاد في أغنية «لك لوحدك» أحلام «استحملت كثير»، سعاد مكاوي «أهجر وتجنى»، وردة في أغنية «بكرة يا حبيبي» وفي أغنية «أصلك تتحب»، وحتى الجيل التالي بعد هذه الأصوات التي ينتمي أغلبها إلى جيل كمال الطويل ونجحوا معه، نجحت أيضا عزيزة جلال عندما غنت من ألحانه «من حقك تعاتبني» و«روحي فيك أنا»، وماجدة الرومي «ساعات» وسوزان عطية «الله يا رسول الله».

وإذا كانت نجاحات الطويل مع الأصوات قد وصلت إلى القمة مع تقديمه لعبدالحليم حافظ ونجاحه معه، وتلحينه للكم الأكبر من أعماله السينمائية والوطنية، فإن لكمال الطويل نجاحات موازية، وإن بدت أقل عددا على النحو الذي يتمثل في غناء محمد قنديل لأغنيات «الغورية» و«بين شطين وميه»، ومحمد عبدالمطلب لأغنية «الناس المغرمين»، ومحمد رشدي لأغنيات «يا قمر يا اسكندراني» و«انت مين يا للي أنا مش عارفك»، «أنا عيني عليك»، ومحمد منير وأغنيات «بره الشبابيك» و«على صوتك بالغناء»، والمطرب اللبناني محمد مرعي وأغنية «لأ يا حلو لأ».

الحضور في اللحن

لكنها المصادفة أيضا التي جعلت أصوات الرجال التي تغنت بألحان كمال الطويل كلها تبدأ باسم «محمد»! فقط كان عادل مأمون الاستثناء عندما لحن له الدور البديع «ياللي سامعني» في فيلم «ألمظ وعبده الحامولي».

لقد تميز كمال الطويل في اختياره لكلمات الأغاني التي صاغ ألحانها، وعلى رغم تعاونه مع كبار الشعراء، فقد كان يشارك في وضع فكرة الأغنية وأحيانا في كتابة المذهب، ويعهد إلى الشاعر الغنائي بتقديم تصوره نصا غنائيا قابلا للتلحين، ومن هنا جاء تعاونه مع أحمد شفيق كامل ومأمون الشناوي ومرسي جميل عزيز ومحمد حلاوة وفتحي قوره وحسين السيد ومحمد علي أحمد وعبدالرحمن الأبنودي وعلي الباز ومجدي نجيب وعمر بطيشة ومحمد حمزة ومصطفى الضمراني وإسماعيل الحبروك، إضافة إلى شاعره الغنائي المميز متعدد المواهب صلاح جاهين.

ومثلما كانت الكلمة هي البدء فقد كانت كذلك أيضا في معظم ألحان كمال الطويل شديدة التوهج واللمعان.

لقد كان كمال الطويل من أوائل الملحنين الذين عرفت أم كلثوم قيمة إضافتهم اللحنية الجديدة، ولذلك اختارته، خلال سنوات الكفاح والتصدي في حرب العدوان الثلاثي على مصر في ٢٩ أكتوبر ١٩٥٦، ليضع لها لحن النشيد الذي وضع كلماته صلاح جاهين «والله زمان يا سلاحي»، وينجح اللحن ويردده الشارع العربي من خلال قوة الجملة اللحنية وعمق تعبيرها وبساطة نغمتها، ويُختار هذا اللحن سلاما وطنيا ونشيدا قوميا لمصر، وكأول لحن لمؤلف موسيقي عربي يصبح سلاما وطنيا لمصر بعد سنوات الملكية التي استخدمت لحنا للموسيقار الإيطالي جوزيبي فردي ليكون سلاما وطنيا لمصر ما قبل ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢.

وإلى جانب لحن «والله زمان يا سلاحي»، وضع الطويل لأم كلثوم لحنا خاشعا رفيع المستوى في أوبريت «رابعة العدوية» الذي شارك الطويل فيه كل من رياض السنباطي ومحمد الموجي في وضع ألحان أغنياته التي كتبها طاهر أبو فاشا، فكانت أغنية «لغيرك ما مددت يدا»، ثم كانت القصيدة التي سجلت في سنوات الخمسينيات، ولم يفرج عنها وتطرح في الأسواق إلا في السنوات الأخيرة، ألا وهي قصيدة «غريب على باب الرجاء».

لم يلحن الطويل لأم كلثوم أغنيات عاطفية، والسبب يعود إلى شفافيته الشديدة، وتصديقه لما يقال له، وعدم تشككه في حديث من يتصورهم من الأصدقاء، وبفعل وشاية من منتج فني نقل حديثا لم يرد على لسان أم كلثوم إلى كمال الطويل الذي صدقه بحكم تكوينه النفسي الطيب، فآثر الابتعاد من دون أن يواجه أم كلثوم ومن دون أن يتحقق من خلفيات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الوشاية، حتى كشف الكاتب الكبير مصطفى أمين عن هذا الأمر في إحدى كتاباته عن الشخصيات التي عرفها!

تجاوزت ألحان الموسيقار كمال الطويل أكثر من ألفي عمل، تنوعت في القوالب والأشكال وأساليب التناول، واختلفت من أغنيات عاطفية إلى أناشيد وطنية إلى صور غنائية وأعمال موسيقية تصويرية لأهم المطربين والمطربات، من أمثال أم كلثوم وعبدالحليم حافظ وشادية ونجاة وفايزة أحمد ووردة الجزائرية ونجاح سلام وصباح ومحمد قنديل ومحمد عبد المطلب ومحمد رشدي، إلى جانب أغنياته السينمائية الاستعراضية لسعاد حسني.

وفنان له مثل هذا العطاء السخي على رغم توقفه عن التلحين في مرات متقطعة، رفضا منه للسائد من التعاملات، أو اهتماما منه بقيمة الثقافة الموسيقية، فقد آثر في سنوات الستينيات، وهو في قمة شهرته ونجاح أعماله، أن يلتحق بالمعهد القومي للموسيقى العالمية (الكونسرفتوار) في قسم التأليف الموسيقي ليدرس على أيدي الخبراء والأساتذة الأجانب الذين تعاقد معهم المعهد في تلك السنوات، ولقد زامله في هذا الاهتمام أيضا علمان من أهم أعلام الموسيقى والغناء، وهما الموسيقار محمود الشريف والموسيقار بليغ حمدي.

ومن بين الأهم والأبرز في التراث اللحني للموسيقار كمال الطويل وطنياته وأعماله القومية، التي تجعل منه فنان الطابع القومي المعاصر الذي كرمته معظم أقطار وطنه العربي، بداية من تكريم الزعيم الراحل جمال عبدالناصر له، ومنحه جائزة عيد العلم في عام ١٩٦٥، ووسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى، وحصوله قبلها على جائزة الدولة التشجيعية في الموسيقى، ثم حصوله أخيرا، وقبل رحيله عن الحياة بأسابيع قليلة، على جائزة الدولة التقديرية في الفنون (الموسيقى)، غير عشرات التكريمات التي نالها من مهرجان الإسكندرية السينمائي والقاهرة السينمائي ومهرجان أغنية البحر المتوسط بالإسكندرية ومهرجان الأغنية بالقاهرة، إضافة إلى تكريمات رفيعة المستوى في الكويت والإمارات وسلطنة عمان والمملكة العربية السعودية وسوريا وليبيا والجزائر والمغرب وموريتانيا، وجائزة اللجنة القومية لتخليد ذكرى الزعيم الراحل جمال عبدالناصر في بيروت في لبنان.

ووطنيات كمال الطويل بدأها منذ بداياته في التلحين والعمل العام، وكلها أعمال ناضجة ابتعدت عن ضجيج أغنيات المناسبات وأعمال مروجي الزفة والمبالغات الفجة.

كانت البداية مع عبدالحليم وكلمات صلاح جاهين وأغنية «إحنا الشعب» التي لحنها من وحي تأثره بالجموع في الشارع المصري، وهو يختار جمال عبدالناصر رئيسا للجمهورية في أول استفتاء شعبي بعد قيام الثورة، وكان العمل الثاني في قصيدة «إني ملكت في يدي زمامي» من شعر مأمون الشناوي وغناء عبدالحليم حافظ أيضا، عندما وقعت مصر اتفاقية الجلاء مع المحتل البريطاني في عام ١٩٥٥،

مع هاني مهنى و د. فوزي فهمي وسميرة سعيد ولطيفة

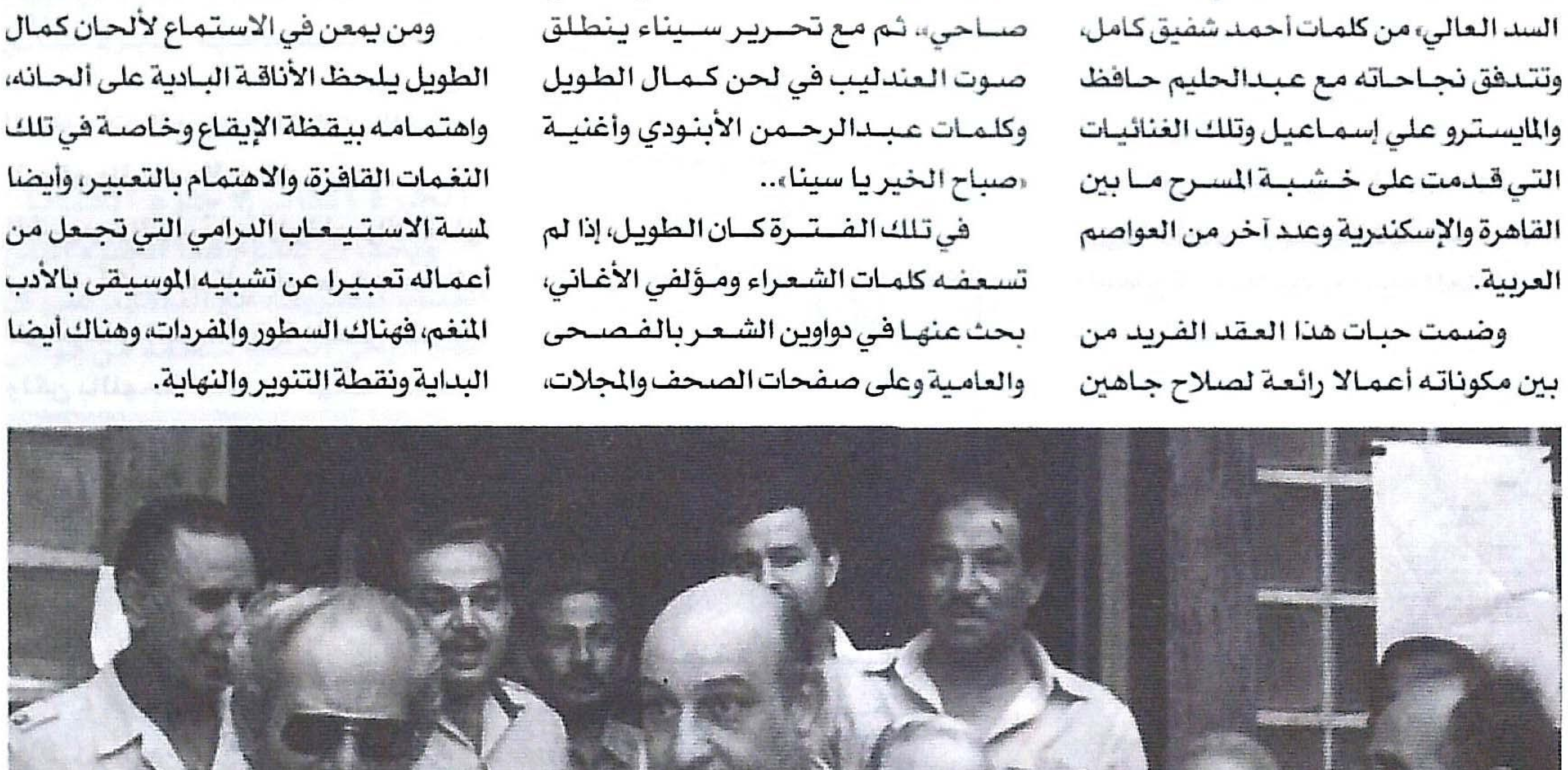
وبعدها كان نشيده الهادر «والله زمان يا سلاحي» مع أم كلثوم وكلمات صلاح جاهين، وكان من المنتظر أن يشكل هذا العمل الرائع بداية خط تصاعدي في التعاون مع أم كلثوم، لولا هؤلاء الذين أفسدوا بهجة من فرحوا بتعاون كوكب الشرق مع موسيقار الحب والثورة.

وتتوالى روائعه القومية، وتتعدد أساليب التلحين، وتظهر اتجاهاته التجديدية التي نشعر بها في «حبيب الملايين» لعبد الحليم حافظ أيضا من كلمات إسماعيل الحبروك وفي «حكاية شعب» وهذا الحوار الغنائي المبتكر بين المغني والناس في الأغنية التي اشتهرت بمطلعها «قلنا حنبني ودحنا بنينا السد العالي» من كلمات أحمد شفيق كامل، وتتدفق نجاحاته مع عبدالحليم حافظ والمايسترو علي إسماعيل وتلك الغنائيات التي قدمت على خشبة المسرح ما بين القاهرة والإسكندرية وعدد آخر من العواصم العربية.

وضمت حبات هذا العقد الفريد من بين مكوناته أعمالا رائعة لصلاح جاهين مثل «بالأحضان» و«صورة» و«المسؤولية» و«يا أهلا بالمعارك» و«ناصر يا حرية»، ومن كلمات أحمد شفيق «حكاية شعب» و«بركان الغضب»، «مطالب شعب»، ومن كلمات مرسي جميل عزيز «بلدي يا بلدي»، ثم تأتي سنوات حرب الاستنزاف والتحضير لمعارك رمضان التي تحقق فيها النصر (أكتوبر ١٩٧٣)، ويجد الطويل الكلمة التي يبحث عنها في أشعار عبدالرحمن الأبنودي وأغنيات «ابنك يقولك يابطل» و«أحلف بسماها وبترابها» و«ولا يهمك ياريس» وغيرها، ومع عبور الهزيمة ينطلق لحن الطويل وكلمات شفيق كامل وغناء عبدالحليم حافظ وأغنية «خلي السلاح صاحي»، ثم مع تحرير سيناء ينطلق صوت العندليب في لحن كمال الطويل وكلمات عبدالرحمن الأبنودي وأغنية «صباح الخير يا سينا»..

في تلك الفترة كان الطويل، إذا لم تسعفه كلمات الشعراء ومؤلفي الأغاني، بحث عنها في دواوين الشعر بالفصحى والعامية وعلى صفحات الصحف والمجلات، من ذلك ما فعله وهو يضع لحن أغنية «دولا مين» التي قدمتها سعاد حسني لأبطال حرب أكتوبر من كلمات أحمد فؤاد نجم، وما قدمته نجاة في أغنية «النهارده كل شيء يا بلادي أصبح له معنى» التي عثر عليها الطويل منشورة في إحدى المجلات، فبحث عن مؤلفها مجدي نجيب، وجرى الاتفاق على تقديمها في الساعات الأولى من أيام حرب أكتوبر ١٩٧٣، وعلى الفهم نفسه أيضا كان تحمسه لكلمات سيد حجاب وأغنية «الباقي هو الشعب» التي أدتها عفاف راضي والمجموعة في تلك الأيام أيضا.

ومن يمعن في الاستماع لألحان كمال الطويل يلحظ الأناقة البادية على ألحانه، واهتمامه بيقظة الإيقاع وخاصة في تلك النغمات القافزة، والاهتمام بالتعبير، وأيضا لمسة الاستيعاب الدرامي التي تجعل من أعماله تعبيرا عن تشبيه الموسيقى بالأدب المنغم، فهناك السطور والمفردات، وهناك أيضا البداية ونقطة التنوير والنهاية.



حوار بين سعد أردش والطويل بينما المخرج صلاح أبو سيف متابعا

وفي أكثر من رسالة أكاديمية كانت ألحان كمال الطويل محور هذه الدراسات والأبحاث الأكاديمية، التي أجمعت على صفة المعاصرة في ألحانه من خلال ما بشرت به نماذج من أهم أعماله بظهور نمط جديد في الغناء، هو تتويج لظهور الأغنية العصرية وذلك قبل أن تحل موجات الاستسهال والسخف الحالية! وكمال الطويل نموذج لما يجب أن يكون عليه صاحب العطاء الموهوب الذي يؤمن بدور علاقات التأثير والتأثر في حياته، فقد عرف عن الطويل تقديره وعرفانه للرواد واعترافه بتأثره بهم، وهو دليل على امتداد الأصالة في أعماله، كما أنه بحكم ثقافته واطلاعه على ثقافات وتجارب الآخرين ملم بموسيقى الغرب والشرق، ويستوعب آفاق الموسيقى الغربية، ويدرك جيدا أساليبها وطرائقها، وعلى الرغم من ذلك لم يتخل أبدا عن مقومات أصالته العربية.

إن من يتمعن في الاستماع إلى ألحانه يدرك، كما تشير دراسة جامعية عن أسلوبه في التلحين، تميزه بأسلوب نادر في تحويلاته ومعالجاته المقامية، إلى جانب تنوع الضروب والموازين التي استخدمها في أعماله، ونتج عنها هذا الثراء في الجمل الموسيقية ووفرة اللوازم الموسيقية، إضافة إلى مطابقة اللحن للحالة التعبيرية والتكوين النفسي للكلمات، إلى حد توظيف المفردات أيضا.

لقد تعددت إجاداته في طرائق التلحين والتنفيذ الموسيقي، ومن ذلك أيضا تفوقه في توظيف المجاميع الصوتية وحسن أداء الفرق الموسيقية، ومن يراجع ألحانه وخاصة أغنيات الخط القومي في تراثه الغنائي يتأكد من وضوح هذا الدور في أعماله.

رحم الله كمال الطويل الذي عرفناه عن قرب إنسانا شهما، نصيرا للحق، يؤازر من يعتقد أنه مظلوم، لديه روح أبوة عالية لا تنعكس فقط على ولديه الاقتصادي خالد والفنان زياد، ولكن أيضا على كل شباب الغناء والموسيقى، يؤازرهم ويشجعهم ويساندهم ويدفع بهم إلى الصفوف الأولى.

رحم الله كمال الطويل سياسيا وبرلمانيا يتعاطف مع البسطاء، ويستمد من صدقهم ومن حرارة اللقاء بهم صدقه الفني ونبل مشاعره وترفعه في سلوكياته عن الصغائر.

رحم الله كمال الطويل فنانا مثقفا يؤمن بالعلم بدليل التحاقه بالكونسرفتوار طالبا في قسم التأليف الموسيقي، وهو على قمة هرم الشهرة في ذلك الوقت، ولإيمانه بالعلم لم يسمح لابنه الملحن الشاب زياد الطويل بدخول عالم الاحتراف على رغم إيمانه بموهبته، إلا بعد أن أوفده في مهمة دراسية للاستزادة من العلم الموسيقي في إحدى أكاديميات الغرب الأمريكي.

كمال الطويل في جملة أخيرة، حالة من التوهج في عطاء فنان عبقري، أحب فنه وتبادل الصدق مع الناس ◆

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

«العتابا» غناء شعبي عربي شائع ومحبوب في فلسطين وبلاد الشام عموما، ولا سيما في أريافها، ولعل تسميتها قد جاءت من العتاب، وخاصة أنه الموضوع الأبرز بين موضوعاتها. وهو يعتمد اعتمادا أساسيا على نظام بنائي شعري ثابت، حيث يتكون بيت العتابا أي (مقطع العتابا) في شكله المتقن من أربع شطرات زجلية، أي بيتين من الشعر تختم الثلاثة الأولى منها بقافية جناسية، أي متجانسة جناسا كاملا أو غير كامل أحيانا مع اختلاف في المعنى، ثم تختتم الشطرة الرابعة بقافية يكون رويها متبوعا بالقافية العتابية المكونة من حرفي الألف والباء (آب).

"العتابا"
الغناء الشعبي في فلسطين وبلاد الشام

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العتابا غناء شعبي فردي حر يعتمد على موهبة الشاعر وقدرته على الإبداع والارتجال، وهو غناء افتتاحي لجلسات الغناء ويؤدى بطريقة مشابهة لغناء الموال، ويعود إليه المغني بين الحين والحين أثناء جلسة الغناء، ويغنى العتابا من دون مصاحبة آلية عادة، وإن صاحبته في بعض الأحيان إحدى الآلات الشعبية مثل الشبابة، وهو غناء رجالي قلما تغنيه النساء، كما أنه قالب غنائي ريفي وإن وجد في بعض المدن أو البوادي من باب الانتشار الشعبي بالطرق الشفاهية التقليدية، ولا يمكن حصر كل العتابا التي يتغنى بها الشعب لكونها متجددة دائما، فهي تعبر عما يستجد يوميا من قضايا وأحداث وتجارب.

ينتشر غناء العتابا في معظم مناطق بلاد الشام، وله في شمال فلسطين وجنوب لبنان، وسهل حوران مكانة متميزة، حيث تغزر نتاجات هذا اللون من الغناء وتتنوع أشكاله وإبداعاته، وللعتابا تشابه، وربما تطابق، مع غناء الأبوذية في العراق، خاصة في الشكل البنائي المكون من أربع شطرات من وزن البحر الوافر، لكن الاختلاف بينهما يتضح في القافية حيث ينتهي غناء الأبوذية بقافية مكونة من الياء المشددة والهاء المهملة (يّه).

إن النصوص المتوافرة من العتابا تدور أشعارها حول موضوعات أساسية عدة منها: العتاب، الغزل العفيف، الوطنيات، الغربة والشكوى، الفخر، الحكم والنصائح، المدح، الهجاء، الشيب والشباب، الرثاء، والألغاز. وبذلك تكون العتابا قد طرقت معظم الموضوعات التي طرقها الشعر العربي، ولكن باللهجة العامية، لهجة المشافهة والتعامل بين شرائح الناس، وهي غير مكتوبة، لكنها وليدة اللغة العربية الفصحى في جوهرها ومفرداتها وصيغها وتراكيبها، وأساليبها في التعبير والبلاغة.

ويذكر الشاعر الزجال أبوهشام الجلماوي أن هنالك أنواعا عدة من غناء العتابا، تختلف فيما بينها بحسب عدد شطراتها وموضوعاتها وطريقة أدائها، ومن هذه الأنواع:

محمد رضوان - الأردن

١ - العتابا المصروف (من الصرف)

يتكون هذا النوع من العتابا من أربع شطرات شعرية عامية، تتحد الثلاث الأولى منها بقافية واحدة تتضمن جناسا بديعيا تاما (أي متشابهة في المبنى ومختلفة في المعنى)، في حين تنتهي الشطرة الرابعة بالقافية العتابية المكونة من حرفي الألف والباء (آب)، ومثال ذلك بيت العتابا الغزلي التالي والمكون من أربع شطرات، حيث درجت تسمية المقطع كاملا باسم «بيت العتابا»، وليس لقالب العتابا نموذج لحني محدد، لكنه يغنى عادة كالموال في مقام البياتي على درجة النوى (صول) أو على درجة الحسيني (لا)، مع الإشارة إلى أن غناء أي بيت من العتابا يكون مسبوقا دائما بكلمة (اوف) مكررة وممدودة بلحن أشبه بغناء الليالي (يا ليل يا عين) كما في النموذج التالي:

(اوف...):

يا أفكار الشعر حالاً إنسجنْ (١)
وَصفَ بالْ ساحر العالم إنِسْ جنْ (٢)
بتمنى بدار محبوبي أنسْجنْ (٣)
وأقضي العمْر جوَّات الأبوابْ

ويتمتع غناء العتابا بمرونة فنية عالية، حيث يمكن بتبديل بسيط في بعض الكلمات أن يتحول الغناء من لون إلى لون، كأن يتحول بيت العتابا السابق من الغزلي إلى اللون الوطني بتغيير عبارة (بدار محبوبي) لتصبح (أرض أوطاني)، ليصبح بيت العتابا على النحو التالي:

(اوف...):

يا أفكار الشعر حالاً إنسجنْ (١)
وَصفَ بالْ ساحر العالم إنِسْ جنْ (٢)
بتمنى بأوطاني أنسجنْ (٣)
وأقضي العمْر جوَّات الأبوابْ

٢ - العتابا المثمن (من العدد ثمانية)

يتكون هذا النوع من العتابا من ثماني شطرات شعرية عامية بقافيتين مختلفتين لكل من صدر البيت الشعري وعجزه وبجناسين اثنين الأول للشطرة الأولى والثاني للشطرة الثانية ولكافة الأبيات الشعرية، ثم تختتم بشطرة تاسعة وتنتهي بالقافية العتابية (آب)، ومثال ذلك ما قاله

"ينتشر غناء العتابا في معظم مناطق بلاد الشام، وله في شمال فلسطين وجنوب لبنان، وسهل حوران مكانة متميزة، حيث تغزر نتاجات هذا اللون من الغناء وتتنوع أشكاله وإبداعاته"

الزجال أبوهشام الجلماوي في وصف كرم أهل إحدى قرى فلسطين:

(أوف...):

بلدكُم جيتها بالعُمر مرّة(٤)
والها عُدت أنا أول وثاني
وحلي عيشي هاللي كان مُرّا(٥)
وقلبي ع حبها طاوي وثاني
وعليها كل ما إنسانٌ مرّا(٦)
بروح حامد لرجاله وثاني
لأنهم بالكرم كآل مُرّة(٧)
إن عبدوا وثنٌ لأعبد أوثان
كرامة أهلها الناس الطيابْ

٣ - العتابا المثمن على اثني عشر

يتكون هذا النوع من العتابا من اثنتي عشرة شطرة بما فيها شطرة القفلة ويتضمن هذا النوع ثلاث قوافٍ جناسية في مقطع العتابا الواحد المسمى (بيت العتابا)، وهو عبارة عن (العتابا المثمن مضاف إليه العتابا المصروف) مع الإشارة إلى أن القافية العتابية هي الشطرة الثانية عشرة والمنتهية بالحرفين (آب)، ومثال ذلك ما قاله الزجال أبوهشام الجلماوي في الفروسية والفخر:

أنا بسيفي شَلَعت أرقابَ عِدّة(٨)
وما أهابَ الخصم بالهيجاء مَرّه
ولو جيش الخصم بكثر عَليّهْ
أنا عديت لأهل الظُلم عدّه(٩)
تا أسقيهم كاسات الحتف مُرّه
واهدّ بْراجهم كنها عليّه
أنا ما بعلى مُهري بدون عدّي(١٠)
تاشوفه بْحافزه للجو مرّا
والوي أخصامنا ليه ع ليّه
ويا أيام الجفا بالله عدّي(١١)
بكفي جاوبيني الآن ما الرّاي
والهميني على دروب الصواب

٤ - العتابا من دون نقط

يتكون هذا النوع من العتابا من أربع شطرات تلتزم الثلاث الأولى منها بقافية جناسية في حين تنتهي الشطرة الرابعة بالألف المقصورة وهي نصف القافية العتابية، أي من دون حرف الباء، ومرد اقتصار القافية على حرف الألف فقط وحذف حرف الباء لأن هذا النوع من العتابا لا يستخدم أي حرف من الحروف العربية المنقوطة، وفيه دلالة فنية عالية على قدرة الشاعر الزجال في تركيبه للكلمات والصياغات اللغوية من خلال استخدامه للحروف غير المنقوطة فقط، ومثال ذلك:

(أوف...):

حَـمَل حَـامِل حِـمِل حِـمْلُه
وحلْحل(١٢)
حلاله الحلو حَدّ المُرْ حَلْحَلْ(١٣)
حَمى حَامِدْ حَمَدْ للحمى حال
حل(١٤)
حرام الحمى وحمى إلها حمى(١٥)

٤ - العتابا التعجيزي (عتابا التحدي)

يتكون هذا النوع من العتابا من أربع شطرات مثل العتابا المصروف، وسمي بالعتابا التعجيزي بمعنى التحدي، وذلك لقدرة الشاعر الزجال على انتقاء جميع كلمات بيت العتابا لتبدأ بحرف واحد مع الالتزام بالقافية العتابية (آب)، ويصوغ الشاعر ذلك تحديا لشاعر آخر يكون مشاركا له في حلقة الغناء، ومثال ذلك:

(أوف...):

شَدى شادي شَدْوُ شِعره
شجاني(١٦)
شَهَرْ شارِدْ شِبه جِنّة شُوجاني(١٧)
شلف شاكر شُكر شَلْفَة
شُوجاني(١٨)
شَلَفْ شَلْفاتهم والشَّعْر شابْ(١٩)

الميجنا

تسمية هذا القالب بالميجنا آتية من اسم الآلة الشعبية (الميجنا)، وهي مصنوعة من الخشب وكانت تستعمل لتفتيت (دقّ) أوراق الخضار والدخان وغيرها بعد تجفيفها، ولغناء الميجنا ارتباط فني أساسي بقالب العتابا حيث يتكون بيت (مقطع الميجنا من جزأين أساسيين هما الميجنا والعتابا.

الجزء الأول: جزء الميجنا

ويتكون من أربع شطرات تلتزم الثلاث الأولى بقافية جناسية واحدة، في حين تأخذ الشطرة الرابعة قافية الميجنا المكونة من حرفي النون والألف الممدودة (نا) والتي تخضع غالبا في وزنها العروضي لبحر الرجز ويؤديها المغني المنفرد، أو حرا بطريقة تشبه الموال، حيث ينتهي بيت الميجنا بترديدة لحنية موزونة لكلمة «يا ميجنا» مكررة ثلاث مرات، وتستبدل أحيانا ترديدة الميجنا بشطرة شعرية على لحن الترديدة نفسه مثل:

أهلا وسهلا شرفونا أحبابنا،
أو يا مرحبا يا مرحبا بأحبابنا،
أو كل العيون عيون وانتوا عيوننا

ويعتبر الجزء الأول (الميجنا) مقدمة استفتاحية للجزء الثاني (العتابا).

الجزء الثاني: جزء العتابا

ويجب أن يلتزم هذا الجزء أسس العتابا المصروف، مع التأكيد على أن تكون قوافي العتابا مشتقة من قوافي الميجنا، ومثال ذلك ما يقوله الشاعر الزجال أبوصالح الجلماوي:

الجزء الأول (الميجنا):

لما دخلَتْ النّزُل حمّلي عنَبي(٢٠)
يا من يأوي الغُرُبْ يصلّي
عالنبي(٢١)
صاحت بْنَيّة يا مْتيم عنّا بية(٢٢)
مأوى لكن حمل صبر من عندنا
يا ميجنا يا ميجنا يا ميجنا

الجزء الثاني (العتابا):

(اوف...)
دَخلت بْنُزل ليلى بشكل
عنّابْ(٢٣)
أجتني بْإيدها بْتعض عالنابْ(٢٤)
سقت وردا وعض الناب
عالنابْ(٢٥)
ولا عُمره يصير مَعْصُور العنبْ ◆

رقصة في أحد نصوص «العتابا»

رقصة تؤدى على موال «العتابا»

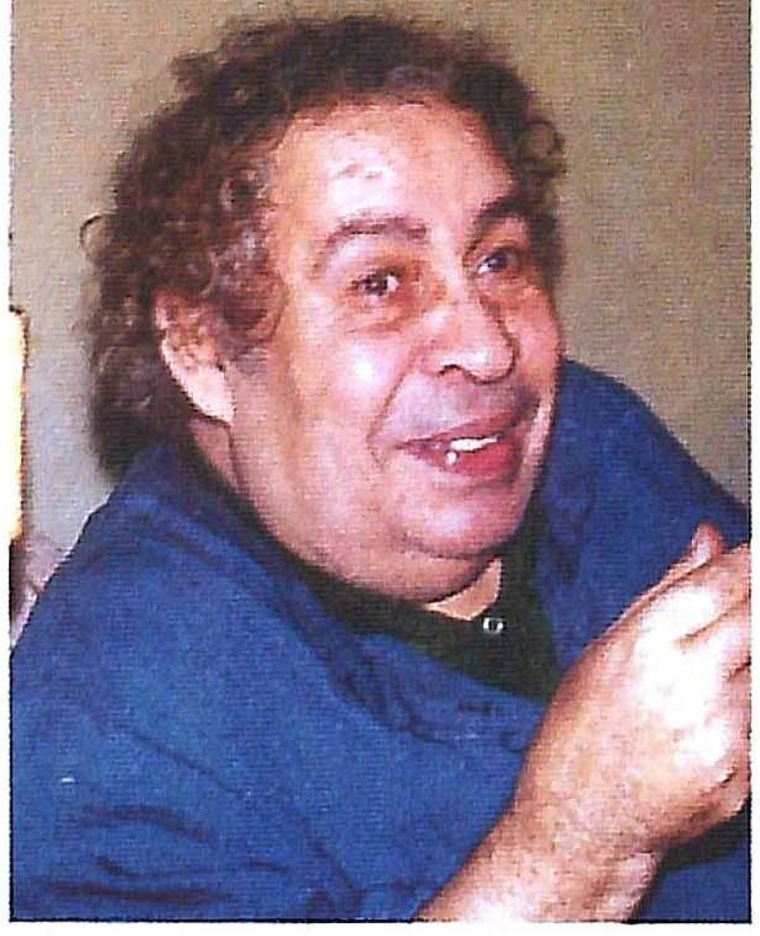
الهوامش

(١) أنسِجْن: من النسيج أي الحياكة
(٢) إنس جن: الإنس والجن
(٣) أنسجن: من السجن أي الحبس
(٤) مَرّه: مرّة واحدة (عدد)، وثاني: مرة ثانية (عدد).
(٥) مُـرّا: من المرارة (العلقم)، وثاني: من الثني والطي
(٦) مَـرّا: مـر بهـا، أي زارها وثاني: من الثناء والشكر.
(٧) آل مُرّة: قبيلة عربية اشتهرت بكرمها، أوثان: الأصنام.
(٨) عده: كثيرة، مَرّه: مرة واحدة (عدد)، عليّه: عليّ (ضدي)
(٩) عده: تجهيزات، مُرّة: من المرارة (العلقم)، عليّه: عالية
(١٠) عدّي: الركض السريع، مرّا: لمع ع ليه: من اللي (اللف)
(١١) عدّي: مري (اذهبي)، ما لراي: ما هو الرأي، الصواب: الصحيح
(١٢) حَمَلَ حاملُ حِملَ حِمْله وحل في مكان ما.
(١٣) استحلى الطعم الحلو بجانب الطعم المر فنزل.
(١٤) حمى حامد وحَمَدُ الحمى عندما حل (وقع) النزال.
(١٥) حرام الحياة مع الحماة وأكثر من ذلك أن تكون للحماة حماة.
(١٦) غنى شادي وغناؤه للشعر أطربني.
(١٧) شرد مني لمدة شهر ثم جاءني شبه الجنّي.
(١٨) التقط شاكر السيف (وشلف أي ضرب شاكرٌ شكرا بالسيف القاطع، وضربه قاتل (جاني: قاتل).
(١٩) ضرب شلفاتهم (سيوفهم) وشيّب شعر رؤوسهم.
(٢٠) عنبي: عنبْ.
(٢١) عالنبي: رسول الله (صلى الله عليه وسلم).
(٢٢) عنّابية: عندنا فيه (يوجد عندنا)
(٢٣) عنّاب: بائع عنب.
(٢٤) عالناب: على النّاب.
(٢٥) سقت وردا: بكت دمعا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بعد صراع مع المرض دام أشهرا، رحل عن عالمنا أواخر أغسطس الماضي الكاتب المسرحي المبدع وباحث التراث الشعبي والإثنوجرافيا شوقي عبدالحكيم عن عمر يناهز ٦٩ عاما، قضى منها أربعين عاما مهموما بقضايا التراث، كما قدم خلالها أكثر من ٥٥ مؤلفا في الأدب المسرحي والتراث الشعبي والرواية والقصة القصيرة.

وحينما أجرينا معه هذا الحوار لم نكن نعلم أنه سيرحل قبل أن يقرأه، لقد قلبنا في أوراق الراحل، وسبحنا داخل عقله وأفكاره، ورصدنا جوانب من همومه.



في آخر حوار له قبل رحيله شوقي عبدالحكيم:

مازلنا مبتدئين ومتعثرين في تناول التراث

ولد شوقي عبدالحكيم في إحدى قرى محافظة الفيوم (٩٠ كم جنوب القاهرة)، وتخرج في كلية الآداب قسم الفلسفة في عام ١٩٥٨، وكان لهذه النشأة الريفية تأثير كبير في اتجاهه إلى هذا النوع من الأدب، حيث استمع في صباه الباكر إلى المداحين والمغنواتية و«الندابات»، وتنوعت أعماله المستوحاة من التراث الشعبي، وكان باكورة هذه الأعمال كتابه «أدب الفلاحين»، وهو من النصوص الشعبية الريفية التي جمعها مثل «حسن ونعيمة»، و«شفيقة ومتولي».

نذر طفولته وشبابه في رصد وبحث موروثات وعادات وتقاليد المنطقة، وجمع الآلاف منها وعكف على دراستها، كما سجل المسرحيات الموروثة التي تقدمها الفرق الشعبية المتجولة في هذه المنطقة.

بدأ حياته العملية عام ١٩٦١ محررا أدبيا في جريدة الأهرام، ثم التحق بجريدة الأخبار عام ١٩٦٤، وفي الستينيات والسبعينيات قدمت له مسارح الدولة عددا من مسرحياته مثل «ملك عجوز»، و«حسن ونعيمة»، و«شفيقة ومتولي»، وفي عام ١٩٧٨ سافر إلى لبنان وأقام به خمس سنوات، أبدع خلالها عددا من المؤلفات أبرزها «بيروت البكاء ليلا»، ثم سافر إلى لندن حيث عاش فيها ثماني سنوات عمل خلالها في الصحف العربية، وعكف على دراسة وتحقيق عدد من السير والملاحم مثل «الزير سالم، سيرة بني هلال، الأميرة ذات الهمة، عنترة»، واعتمد في تحقيقهم على مخطوطة بالمتحف البريطاني تقع في ٨ أجزاء.

مع مطلع ١٩٩٠ استقر شوقي عبدالحكيم في مصر من جديد، واستأنف عمله في جريدة الأخبار ثم انتقل إلى الأهرام، وكانت له مقالة أسبوعية فيها. من أبرز مؤلفاته «موسوعة الفولكلور والأساطير العربية»، و«سيرة الملوك التباعنة»، و«الأميرة ذات الهمة». وفيما يلي تفاصيل الحوار:

في السنوات الأخيرة ظهرت الإنقسامات وطفت على سطح العالم الصراعات العرقية. كيف تنظر إلى هذه الظاهرة كباحث فولكلوري إثنوغرافي؟

بالفعل هذه الظاهرة تكاد تكون

عماد جمعة - الكويت

على امتداد رقعة العالم أجمع مشرقا ومغربا، وتبدت في أسوأ حالاتها مع انهيار المنظومة الاشتراكية، خصوصا داخل الاتحاد السوفيتي السابق حيث برزت العرقيانية، والأمر نفسه في دول شرق أوروبا، كما شاهدنا في تشيكوسلوفاكيا التي قسموها إلى التشيك والسلاف، ويوغوسلافيا التي ينطبق عليها ما يعرف «بالإثنك موزاييك» أو الأعراق المفتتة، وحتى في دول عظمى مثل بريطانيا رفع الإسكتلنديون رايات الاستقلال والخروج، بحيث يستقلون ببحر الشمال عصب الاقتصاد البريطاني، وفي ألمانيا شبح النازية الجديدة يطل برأسه، وفي أمريكا نفسها تجد البيض والسود.

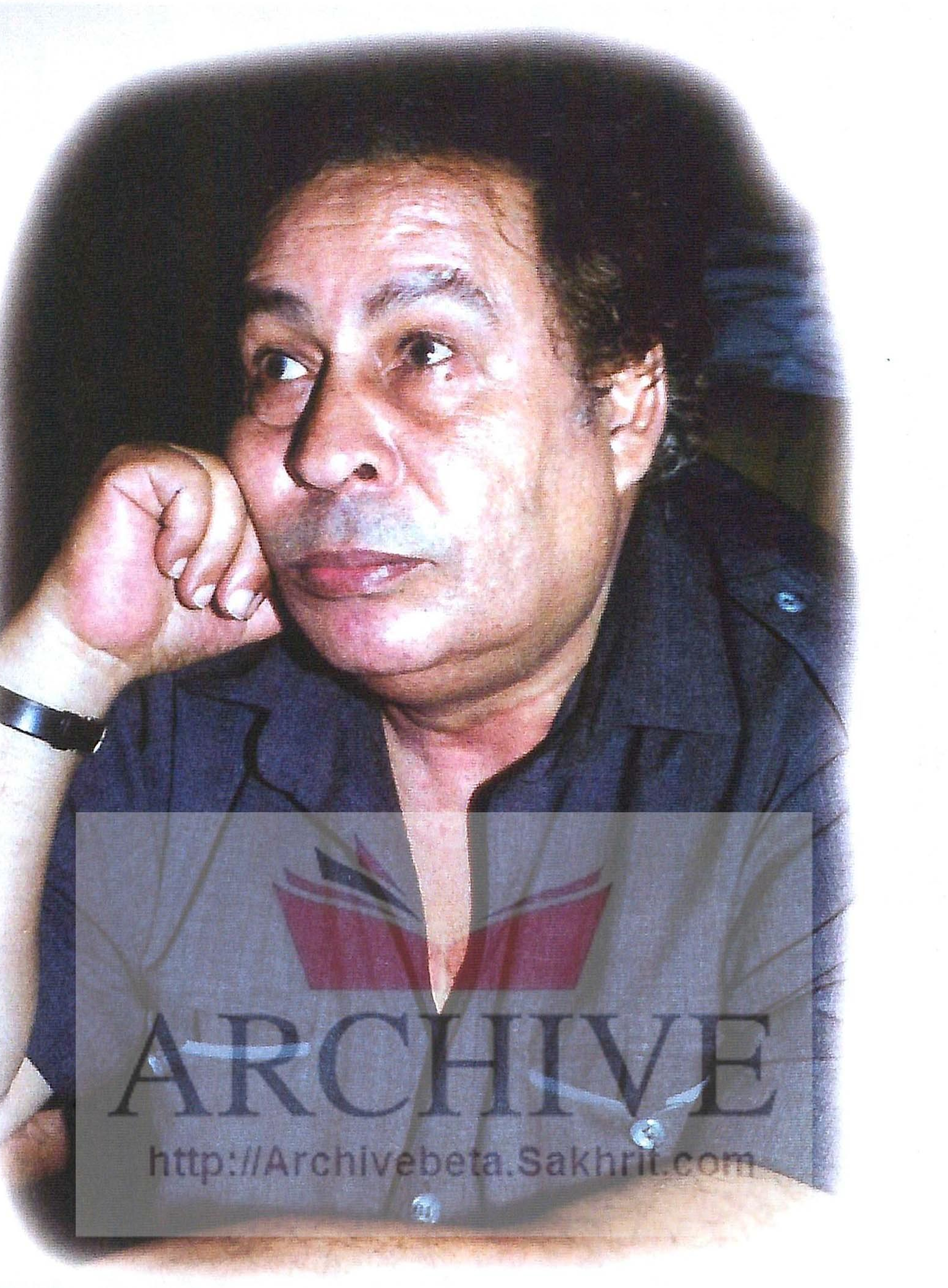
لكن لماذا تحدث هذه الظاهرة الآن تحديدا؟

هذه نتيجة طبيعية أن يبرز العالم القديم الذي له ثقل سبعة آلاف سنة، ويحاول الانقضاض على الحضارة الحديثة التي لا يتعدى عمرها أكثر من قرنين فقط، لقد انتظر هذا العالم القديم لحظة اختلال ميزان القوى واللاأمن ليبرز من جديد ويطل برأسه في هذه الانقسامات العرقية، وهذا التشرذم العنصري وهذه الردة للعشيرة والقبيلة. فالعالم القديم القائم على كل أشكال القهر والإذلال الاجتماعي وكل معاني الاضطهاد والإهانة، لم يبق على الساحة غيره متمثلا في الاحتكارات الرأسمالية العملاقة التي تتحكم في بنية العالم، وهذا هو السبب الجوهري في اعتقادي لظهور العرقيات وتفاقمها في العالم، وقد تؤدي في النهاية إلى حروب كونية تدمر الكرة الأرضية، وربما تكون فيها نهاية العالم أو يعود العالم بعدها إلى المجتمعات البدائية.

هل يمكن أن تستخدم الإثنوغرافيا في تطويع دول لشعوب أخرى أو في التمهيد لاستعمارها، وهل يمكن أن تكون أداة لمعرفة الذات الوطنية؟

الإثنوغرافيا علم جمع المعلومات المتصلة بالكيانات في أدنى وأعلى مستوياتها، بدءا من المجموعات الصغيرة حتى المجموعات القارية، وبحسب الاسم فإن كلمة «إثنو» يونانية قديمة، ويقصد بها الشعوب أو الكيانات، وقد وردت في كتابات الرحالة القدماء وأبرزهم شيخ المؤرخين هيرودوت خصوصا في كتبه السبعة «أبناء زيوس»، وحكاياته عن عالمنا العربي القديم مثل حكاياته المصرية والليبية والأشورية والبابلية والفينيقية، وهكذا من تبعه من الرحالة جامعي المعلومات الإثنوغرافية من الشرق الأدنى

يتلقى جائزة تكريمية من الفنان محمود الحدين


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القديم، وأبرزهم هيكاتيه المالطي وديمقريطس الأبدري وديودوس الصقلي، وبيلليني وإسطافانوس البيزنطيان، وبلوتارخ أول من جمع أسطورة الآلهة المعذبة إيزيس وأوزوريس، ووصلتنا عن طريقه، وبعد القرون الوسطى في بداية العصور الحديثة، واصل الرحالة والمبشرون جمع معلوماتهم عن العالم خارج الغرب، وأبرزهم الكابتن «كول» الذي جلب معلومات إثنوغرافية أفضت إلى انفتاح بريطانيا الاستعمارية على شبه القارة الهندية مرورا بالشرق الأوسط إلى إنشاء شركة الهند الشرقية، ثم استعمار شبه القارة الهندية ومعظم الكيانات الآسيوية تأمينا لتجارتها، الشيء نفسه حدث حين مجيء الرحالة البريطاني إدواروليم لين إلى مصر قبل دخول الاستعمار البريطاني بسنوات، فهذا الرجل تعلم العربية وأقدم على ترجمة القرآن الكريم وألف ليلة وليلة، كما اقدم على الحياة الشعبية واخترق المجتمع المصري بدءا من العوالم والغوازي ولصوص المقابر والفنانين الشعبيين إلى أن وصل إلى قصر الوالي محد علي نفسه، وكان يجيب كل من يسأله ما الذي أتى بك إلى مصر؟ قائلا: ما جئت إلا لأقيس، أي يقيس النور والظل ومجرى النيل والشوارع والمحاصيل والعادات والتقاليد، حتى إذا عاد إلى بريطانيا محملا بمعلوماته التي ضمنها كتابه «عادات وتقاليد المصريين المحدثين»، جاء في أعقابه الاستعمار الإنجليزي، والشيء نفسه حدث مع الحملة الفرنسية التي اصطحبت معها ٢٤ عالما في مختلف العلوم والفنون، ومن هنا فإن للإثنوغرافيا دورها الذي يبدأ من الفولكلور مرورا بالسوق ومتطلباته، حتى الحملات الاستعمارية سلاح له أكثر من حد، فمن أحد الجوانب هي علم دراسة الإنسان وأعراقه وموروثاته وحضارته، وبالتالي هي العلم الذي يساهم في الوعي بالذات الوطنية، ومن جانب آخر هي علم معرفة الآخر بأهداف استعماره.

هل هي علم حاضر في عالمنا العربي؟

يمكن القول بأن الإثنوغرافيا علم غائب عن مجتمعاتنا العربية، على الرغم من أهميته من حيث التبصير بالأخطار الخارجية والصراعات العرقية، كما أن له أهميته القصوى في التصدي لمعوقات التنمية والانفجارات والانضباطات السكانية وانماط وأساليب التربية والفواصل بين الأجيال، وإعادة صياغة المخيلة والوعي بميتافيزيقا العادة تحت تأثير الإرث والتوارث، حتى طرق وأساليب الطهو والطعام التي تعتبر اليوم عادة إثنية.

وما ملاحظاتك على الأعمال التراثية عند تقديمها مسرحيا؟

معظمها ساذج لا يقدم جديدا، وليس فيه رؤية على رغم أننا نمتلك المخزون الكوني الرابع في حقل التراث، وما قدم على المسرح لا يتناسب مع هذا الإرث.

وهل المسرح العربي في حاجة إلى التراث؟

استنفاذ هذا التراث والعمل داخله واستلهامه عملية لا تنقطع، فهناك فكرة أو تيمة قد يتعاقب عليها مئات الكتاب مثل «ميديا» أو «بجماليون» أو «أمفيتوم» التي يتعاقب عليها ٨٣ كاتبا كل حسب أدواته ومخزونه الثقافي، لذلك فنحن ما زلنا مبتدئين ومتعثرين في تناول التراث خاصة مخزون السير والملاحم لأننا نتناوله بالجملة، بمعنى تقديم السيرة بأكملها وهذا خطأ كبير، أعتقد أننا محتاجون الآن إلى التعامل مع كل تيمة بمفردها.

هل هذا ما دفعك الى اختيار حقل التراث الشعبي والعمل فيه؟

لقد بدأت فيه كهاو تستهويني المقولات المكتملة جماليا في التراث مثل نعيمة التي تبدأ موالها وتقول: «لو كنت أعلم بأن الوعد مداري / لكنت أطلع ولا أخطي من داري/ وأرضى بقليلو وأقول للقلب مداري/داري على بلوتك يا اللي ابتليت داري»، دفعني ذلك إلى البحث عن مفهوم وتصور لهذا الوعد الأقرب إلى القدر والدهر وله قوة باطشة، حتى أن نعيمة تتمنى لو أنها كانت على دراية به، لظلت حبيسة في دارها حتى لا تنساق إلى سيطرته وسطوته، بل إن هذا قادني إلى تحديد أحد ملامح فولكلورنا وتراثنا المصري في إطاره العربي، وهو الإيغال في القدرية.

غلاف احد كتبه

إذن كان هناك منهج تشكلت ملامحه من بدء تعاملك مع التراث ... فما هو؟

كان هناك العديد من المناهج استعنت بها للبحث والاستقصاء عن هذا التراث ومنها المنهج الفلندي، وموجزه أن اي مأثور أو عبارة فولكلورية تتداول على الشفاه تصبح بلا فائدة مالم تتحدد هويتها أو مولدها ومكان ذلك المولد عبر المكان والزمان، أين ولدت ومتى وكيف هاجرت من مجتمع إلى آخر، والنظر إلى كل ما يتحمل بالحياة اليومية والكونية لهذه العبارة الفولكلورية او هذا المأثور.

كيف يمكن أن يضيء هذا الموروث الماضي والحاضر؟

إذا تأملنا تاريخ مصر فسنجد أنها كانت وطنا مباحا لكل من هب ودب، منذ الهكسوس مرورا بالفرس والإغريق والرومان، ثم بعد ذلك الاجتياحات الآسيوية حتى الأقليات العرقية المتاخمة لنا من أكراد أبرزهم صلاح الدين الأيوبي، وأتراك أبرزهم محمد علي، حتى الاحتلال الإنجليزي الذي دام سبعين عاما ونحن نعيش في حالة عدمية، كل هذا كان يختمر في ذكراتي لكي أضعه على مائدة البحث، فعلى مدى أكثر من أربعين عاما وأنا أجرب العديد من المناهج، سواء كانت تاريخية أو جغرافية أو إثنوبولوجية إلى أن اكتمل منهجي وكنت أول فولكلوري إثنوجرافي تجاوز مجرد النظر إلى الفولكلور على أنه كيان أدبي حافل بالجماليات على رغم أن ذلك في غاية الصعوبة، ولكن هذا من شأنه إضاءة الحاضر بدراسة الفولكلور بمناهج علمية.

ما الإفادة التي جنيتها من المنهج الإثنوجرافي في مجال التراث الشعبي؟

لك أن تتصور أن باحث الفولكلور تستوقفه حكايات الحيوانات والزهور والحشرات والقطط، وهذه الحكايات تبدأ مع طفولة البشرية حيث الإنسان القديم يقف عاجزا أمام هذه الظواهر من عين القط التي يأخذ شكلا هلاليا، والمقصود به الشكل القمري والاعتقادات الراسخة والساذجة في الوقت نفسه، حيث كان يعتقد إنسان ما قبل العلم والعقل أن الرأس مكمن الخطايا فلا يأكل رأس الطيور والحيوانات، فالمنهج الإثنوجرافي كان لي بمنزلة البصيرة التي فتحت أمامي الطريق للتعامل مع هذا الموروث الذي تكوّن في اللغة، وساهم في بناء منظومة الجنس البشري، فنظرت إلى اللغة على أنها وسيلة هدفها إقامة اتصال من دون تهويم، وخلعت عنها عباءة التابو الذي يمنع الاقتراب منها، فاللغة وسيلة اتصال مثل التلغراف والتلفون.

في مسرحه كيف أفاد الباحث الإثنوجرافي الكاتب المسرحي؟

في مسرحية «شفيقة ومتولي»، كان المحور الرئيسي فكرة القدر، فخلقت فتاة اختارت واقعها بإرادتها، وإن كانت مجبرة في بعض الأحيان فإنها واجهت واقعها منذ فتح الستار حتى انتظارها للعقاب فهي شخصية انتحارية. وفي «المستخبي» كان هدفي تناول منظومة التابو للمرأة التي تظهر عكس ما تبطن، ويصل بها الانكسار إلى حد قتل ابنها، والوصول إلى مرحلة الجدب ونضوب الحياة. أما «حسن ونعيمة» فقد كتبتها في زمن حافل بالقهر السياسي والاغتيالات، وكانت هناك أزمة مثقفين، وكان عليّ أن أقول هذا وأكتب عن أزمة الضمير من خلال نعيمة، وفي حالة «الملك معروف» هذا الملك اليوتوبي الذي يعادي الخرافة ويحطم الطواطم، وحين ييأس في الوصول إلى درجة من التبصر والتغير في مجتمعه، ينقلب على نفسه ويهدم عرشه ويدخل في ملابس «الشغيلة» والعمال المطحونين، فهو حالة من حالات التحول من طبقة إلى طبقة أو من مجتمع إلى آخر أدنى في رحلة عبورية، وفي «الأعيان» التي جاءت في موقع جعل منها نموذجا للثقافة المضادة وأيضا «خوفو» أو «أنشودة الموت الكبرى» و «سميراميس» و «الأفصال» و«ملك عجوز»، كلها تمحورت حول التراث الشعبي ولكن بعين واعية ◆

كان فن العمارة، ولم يزل، واحدا من الفنون الجامعة، أي تلك الفنون التي يتداخل فيها أكثر من فن، ولهذا السبب - ربما - كانت العمارة هي الفن الأكثر دلالة على حضارات الأمم. ولفنون العمارة علاقات قوية بالتشكيل واللون... وهو ما يحاول أن يبينه هذا المقال، بدءا من التحليل اللغوي لكلمة لون، وصولا إلى تأثير اللون على فن العمارة والفنون الأخرى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الألوان في العمارة والفنون

علي الثويني - السويد

للألوان مدى وتأثير عميق في دواخل النفوس، تظهر في هيئة ملموسة تارة، لما ندعوه بالذوق الجمالي المتماشي مع سجية كل إنسان، والذي يقول عنه الفرنسيون: «إنه الأمر الذي لا يقبل النقاش»، وتارة أخرى بنفس إيماني وروحانيات واعتقادات تداخل في كنفها الدين والأعراف والمعتقدات الشعبية. واختلاف الشجون فيه يدعو إلى الدهشة، فها هي مريم العذراء ذات السحنة الشقراء في المخيلة الشعبية الغربية، قد أمست سوداء السحنة لدى المؤمنين البرازيليين.

وبين الألوان والتعبير الفني تلاقح منذ رسوم الكهوف الأولى، مثلما هي العلاقة الأزلية في أسمى صورها بين الفن والعقائد الدينية، حتى انتقلت إحداها إلى الأخرى، وأصبح اللون أداة رامزة إلى مفاهيم عقيدية، لا سيما عندما استنتج عمليا أن اللون هو صفة للنور والضوء، ومن دونه ينتفي ظهوره، وأن للنور السماوي الآتي من الشمس قدسية وحظوة يكتسيهما في جل المعتقدات، حيث نلمسه في فنون المصريين القدماء الذين عبدوا الشمس، وانعكس كل ذلك في التزويق اللوني لحيطان مبانيهم. وكذلك هي الحال في المعالجات اللونية للفخار المزجج الذي غطى جدران المعابد في العراق القديم، أو مصاطب الزقورات أو البسطات السبع المكونة لها لعبادة الآلهة الفلكية لدى البابليين انعكاسا لعقيدة عالم الأنوار. وعولجت المصطبات لديهم بالألوان الرامزة إلى الأبراج السماوية، حيث كانت الطبقة الأولى الخاصة بزحل تطلى باللون الأسود، والثانية الدالة على نجم الزهرة، بيضاء، والثالثة تدل على المشتري، أرجوانية، والرابعة تدل على عطارد، زرقاء، والخامسة تدل على المريخ، قرمزية، والسادسة تدل على القمر، فضية، والسابعة تدل على الشمس فهي ذهبية اللون. وهذه الألوان هي الرامزة إلى قدسية كل من الكواكب في المعالجات الفنية.

وفي العقيدة الإسلامية، جاءت دلالات اللون تعبيرية أو رمزية أو حسية أو جمالية، وارتبط اللون بمصدرين جوهريين أولهما النور القادم من السماء المقترن بالخالق الأعلى فهو «نور الله» أو «نور القلوب»، بما يعنيه الإيمان المنور لدواخل النفس المظلمة. ونجد هذا الارتباط في قوله تعالى: ﴿ألم تروا كيف خلق الله سبع سماوات طباقا. وجعل القمر فيهن نورا وجعل الشمس سراجا﴾ (سورة نوح - الآية ١٥ - ١٦).

وثمة تداخل لغوي ذو دلالات عميقة بين كلمتي «ظلمة» و«ظلم» المقترن بقبح الظلم والطغيان المنافي لجمال العدل. وهكذا احتسب كل انحراف واختلال قبحا، لأنه ابتعاد عن الجمال الواجب اقترانه بإرادة الله في خلقه للكون. وبذلك المفهوم فإن اللون وجماله يقترنان بوجود الضياء، ثم يتداخل في المفهوم مع العدل والقسطاس الإلهي. وأصبح الأسود المظلم لون الحزن في الأعراف الشعبية.

وثاني الحوافز المرتبطة باللون هو العين، كأداة جاسة لذلك النور واللون، والعين ذكرها الله في مجمل نعمه على الناس. ناهيك عن اعتبار اختلاف الألوان في ناموس الطبيعة والخلق في حد ذاته، الذي هو معجزة ربانية تدعو إلى الانتباه، وإن تكريسها لم يكن يوما ما عبثا، كما ورد في الذكر الحكيم: ﴿ألم تر أن الله أنزل من السماء ماء فأخرجنا به ثمرات مختلفا ألوانها ومن الجبال جدد بيض وحُمر مختلف ألوانها وغرابيب سود. ومن الناس والدواب والأنعام مختلف ألوانه كذلك﴾ (سورة فاطر - الآية ٢٧-٢٨).

لقد وردت كلمة اللون ومشتقاته تسع مرات في سبع آيات كريمة، ووردت في القرآن الكريم ألوان الأخضر والأصفر والأبيض والأزرق والأسود والأحمر، إضافة إلى وجود ألفاظ أخرى تحمل معاني الألوان من لفظها كما في «أحوى» و«وردة كالدهان»...إلخ. وقد ورد اللون الأسود في أربع آيات قرآنية وصفت بها المجرمين والكفار والمنافقين، أما الرابعة فجاءت تصف توقيت بدء الإمساك عن الطعام في رمضان. أما اللون الأبيض فتكرر ذكره في تسع آيات كريمة، ودل على الهداية والنقاء والصفاء والحب والخير والحق والمشاعر الإنسانية، وتداخل مع القدسية، ورمز إلى صفة الخالق ونجدها في العرف الشعبي بمقولة «راية الله بيضاء»، ثم جاء في لون الكفن ولباس الإحرام خلال شعائر الحج، ولا غرابة أن حاكى ذلك عقائد سابقة للإسلام في المنطقة العربية.

وورد اللون الأزرق مرة واحدة ليدل على زرقة السماء المنعكسة على صفحة ماء البحر. وورد اللون الأحمر مرة واحدة في وصف الجبال. أما الأصفر فيرد ثلاث مرات، دالا على مرحلة نضج الثمار مرة، ووصفا لمشهد يوم القيامة والرياح الحانقة في أخرى، أو للتعبير عن البهجة كما في قوله تعالى: ﴿قال إنه يقول إنها بقرة صفراء فاقع لونها تسر الناظرين﴾ (سورة البقرة الآية ٦٩). واللون الأخضر يتكرر في ثماني آيات، ويرمز فيها إلى سر الروح والنضارة والجمال والشجر والنبات والثمر والطير والفراش والبساط والثوب. وهو أكثر الألوان متعة في الذكر الحكيم. ونجد أثرا لرمزية الألوان ورد في الأدب العربي من خلال شعر صفي الدين الحلي، ويقال بأن البيارق العربية الحالية قد استلهمت من هذه الألوان «الاختيالية».

بيض صنائعنا خضر مرابعنا
سود وقائعنا حمر مواضينا

ولدى تحليلنا لتلك الألوان، يجدر بنا استباق معرفة كينونة هذا الاختلاف فيما بينها، وذلك أن الدراسات التحليلية الحديثة للألوان قد بينت أن للون ثلاث مواصفات أساسية هي:

١ - كنه اللون (Hue) وهو الفرق الصريح بينها.

٢ - قيمة اللون (Value) وهي درجة عتمته أو استضاءته.

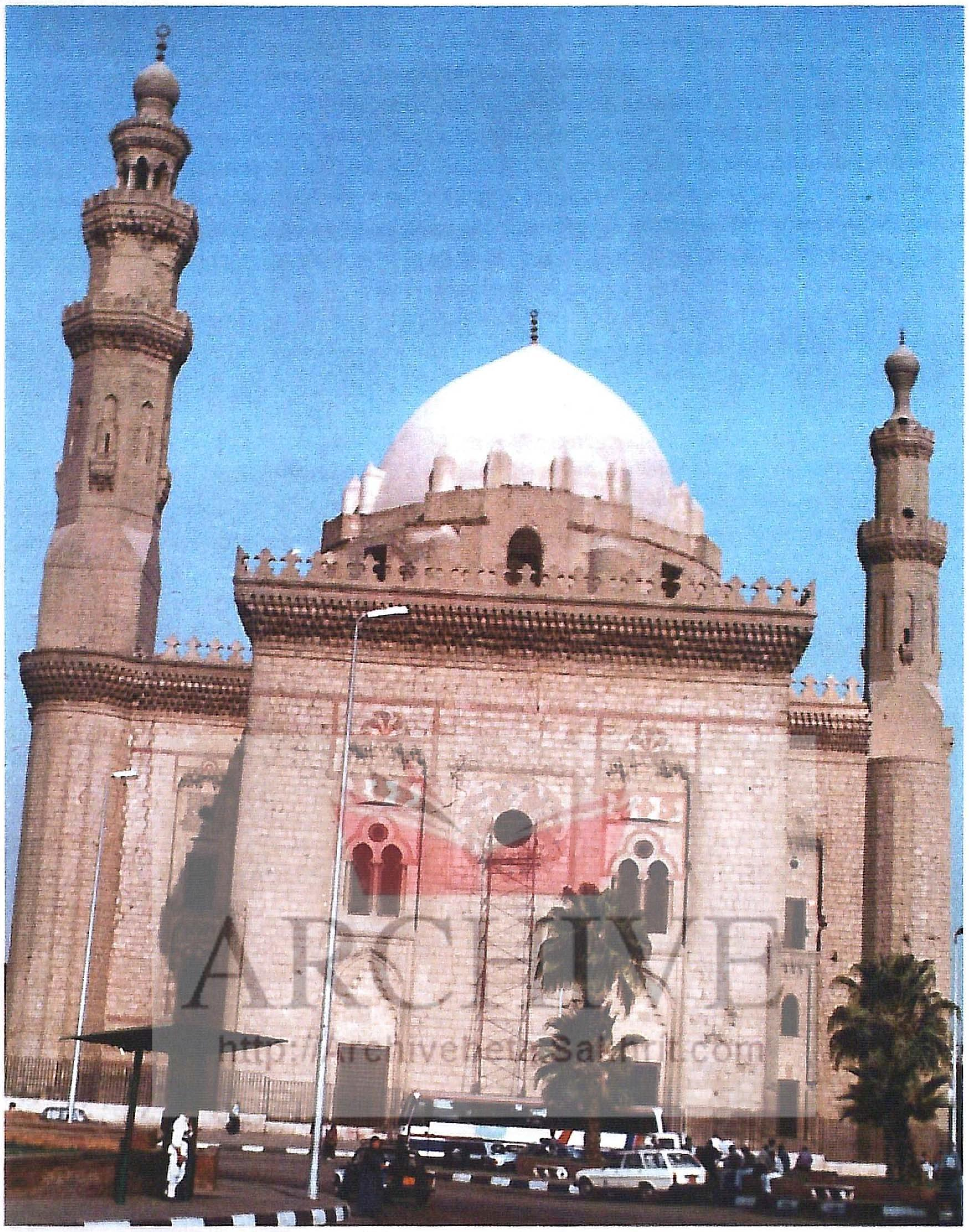
٣ - شدة اللون (Intensity) وهي درجة نقائه ومقدار خلطه مع ألوان أخرى.

وفي أبحاث الرسامين

الانطباعيين في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، قسمت الألوان إلى ساخنة وباردة بقدر الانطباع الذي ينعكس على إحساس الناظر، فالأزرق وملحقاته يعتبر باردا والأحمر وملحقاته يعتبر دافئا. ونجد أن مدارس «المنمنمات» قد سبقتهم في ذلك، وأعرقها مدرسة بغداد التي مثلها يحيى الواسطي في رسمه لمقامات الحريري (مخطوطة باريس ١٢٣٧م)، حيث يقول عنها الفنان العراقي جواد سليم في رسائله ودراساته التي أشار إليها بإعجاب كبير خاصة صورته «الجارية والجمال العشرة»، إذ يقول عنها في إحدى رسائله «إنها صورة مجموعة جمال، وجمال العراق نعرفها جيدا، لا يتعدى لونها لون التراب، ولقد صور هذا العبقري العظيم كل جمل بلون يتناسب مع اللون الذي بجانبه».

وبغض النظر عن التأثيرات النفسية والانطباعات التي تتركها الألوان، فإن لها تأثيرات خادعة على ناظرنا، بحيث إن الدافئة والفاتحة تبدو أكبر مساحة من مساحتها الحقيقية، وأقرب من مكانها الحقيقي، والألوان الباردة والغامقة تظهر اقل مساحة، وأبعد مسافة من حقيقتها. وفي التراث نجد وصفا يذكره المقريزي لإحدى مشاهداته لقاهرة القرن الحادي عشر الميلادي بأنه شاهد صورتين جداريتين (فريسكو) لاثنتين من المغنيات تبدو إحداهما وهي لابسة ثوبا أبيض على خلفية سوداء، وكأنها داخلة إلى الجدار الذي صورت عليه، والفتاة الثانية ترتدي ثوبا أحمر على خلفية صفراء وتبدو كأنها خارجة منه.

وبين الألوان الباردة والساخنة يكمن اللونان الأبيض والأسود، حيث يمثلان الحالة الحيادية لتصنيف الألوان، وبذلك يتحكمان جوهريا في قيمة اللون. ويمكن الحصول عليهما في العمارة من لعبة النور والظلال التي تكتنف تركيب العناصر المعمارية في الخارج، في حركة القباب والقبوات والبوائك، ثم - تفصيليا - في هيئة الطنوف والمشربيات، وتدرج أجزاء البناء التكعيبية والأفاريز والحنايا ومساطر الخط العربي، أو في السطوح الداخلية المنحوتة الناتئة ذات البعدين، أو حتى من خلال لعبة التناوب في حطات (المقرنصات). وفي حركة الظل هذه تكمن إحدى خبايا الجمال المعماري والفني في إبداع المسلمين، حيث يصنف الفن الإسلامي بأنه من الفنون التي استثمرت لعبة المعتم والمضيء، مثلما كان الفن المصري القديم معتمدا على تمييز القيم اللونية عن بعضها، لتكون ألوانها غير متدرجة ومسطحة (Flat). وعلى العموم فإن طبيعة الألوان ومواصفاتها تتحكم في الجانب البصري والجمالي والشعوري في الفضاءات المعمارية للبناء، ويمكن للمعماري الحاذق أن يكرس ذلك العمق الجوهري المتوخى من إظهار السطوح والحجوم بتأثير الوانها الطبيعية أو المكتسبة في المعالجة. وتتكرس في العمارة الإسلامية مجموعة من العوامل والخصوصيات المنهجية في ما يخص تلك المعالجات يمكننا إيجازها فيمايلي:


ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

استخدام اللون الطبيعي - مسجد السلطان حسن

١ - احترام الأذواق المخزونة في الذاكرة الشعبية للشعوب الإسلامية، وعدم المساس بموروث الثقافات القديمة، لكن لا يلغي ذلك التأثر الوارد من روح الإسلام، وألوانه المحبذة الواردة في القرآن الكريم، بما رمزت ودلت عليه تلك الأذواق وتداخلت في النفوس.

٢ - تحاشي إعطاء مواد البناء صفة جديدة تختلف عن خواصها الطبيعية ومشهدها الصريح للعيان، ومن دون تزويقها بطلاءات (مكياج) تخبئ عيوبها. وما ذلك إلا انعكاس لخطاب أخلاقي يكرس صدق السجايا واجتناب النفاق. وبالمقارنة مع الإغريق الذين زوقوا بناياتهم بألوان غاية في (التستر) كما يصفها الفرنسي جوستاف لوبون.

٣ - تكريس حالة الأداء المثالي لمواد البناء، ويتمخض ذلك عن التحكم في توجيه المبنى بحيث يعطي أحسن النتائج البصرية، وخاصة إذا علمنا أن شدة الضياء الشمسي يختلف مردودها من حيث الاتجاهات، فمثلا اللون الأحمر تقل حمرته في الواجهة الشمالية عنها في الواجهة الجنوبية التي يبدو فيها أكثر احمرارا، ولدينا أحسن مثال يمكن الاقتداء به من حيث تحقيق تلك المثالية، معالجة واجهات مدرسة السلطان حسن في القاهرة المبنية عام (٧٥٨هـ- ١٣٥٦م)، حيث اختير لكل واجهة الحجر نفسه الواقع في الاتجاه نفسه في مقلع الحجارة في الجبل، لكي تحتفظ بالمردود وانعكاس اللون الطبيعي أنفسهما.

٤ - اختيار الألوان الهادئة الباردة في المعالجات الداخلية، أي يختفي تأثير النور الطبيعي بغرض خلق أجواء إنسانية صميمة قريبة إلى النفس ومؤنسة لها، وأهم تلك الألوان الأزرق والأزرق الفيروزي والأخضر التي لها تأثير نفسي مركب على النشاط العضوي للجسم مثل ضغط الدم وارتخاء العضلات، أو حتى من خلال المعالجات بالنحت الناتئ والزخارف المحفورة التي تلعب درجات الظل فيها دورها الجمالي.

٥ - استعمال الألوان المستقاة مباشرة من المحيط البيئي في عملية «التزويق»، وعدم التمادي في الاتكال على أصباغ لونية مجلوبة من بيئات ثانية، لا سيما لدى العامة.

٦ - تنويع المدى اللوني في المعالجات الزخرفية، وإثراء الحالة الاختيارية الموسعة والمتجانسة في أجزاء الزخارف الناظمة والأطباق النجمية، بحيث تهبنا حدا لا محدودا من الخيارات الإبداعية.

ويجدر بنا أن نذكر هنا موقع اللون في «علم الجمال»، وأن وجوده في المعالجات الفنية يقع على نقيض من الاقتصاد، حيث لا يعمل بالقوانين الطبيعية العامة للوجود، بل يهتم بالواقع المحسوس الذي يصبح من خلال الإدراك الجمالي للموضوع أمرا ممكنا وضروريا له. وهذا يثير التساؤل: أي الألوان هو الأجمل؟

ويقول العالم النفساني الالماني فشنر بهذا الصدد «صحيح أن اللون الأحمر جميل إذا ظهر على وجنتي الفتاة، ولكنه ليس جميلا إذا برز في أرنبة الأنف». وهكذا نحس بجمال اللون من خلال مضمونه وأهميته، وبذلك يكون تقييم وهج الغسق الأحمر مختلفا عن احمرار الوجه البشري وهكذا، فجمال الألوان يكمن في مضمونها.

للطبيعة المحيطة وصورة الكون حضورهما في المدى الفلسفي للألوان، فالأزرق يلقى الحظوة لارتباطه بالسماء ولون الماء الذي هو جوهر الحياة ﴿وجعلنا من الماء كل شيء حي﴾ (الأنبياء -الآية ٣٠). وبذلك جاءت الحظوة متداخلة مع روح الإسلام القادم من أعماق الصحراء، وتماشيا مع الحس البارد المنعكس من طبيعة اللون الأزرق المحبب إلى أهل هذه البيئة الحارة. وقد انتقلت هذه الحظوة حتى إلى الشعوب التي تقطن البيئات الأكثر اعتدالا أو الباردة، مثلما حدث لفنون آسيا الوسطى والقوقاز وتركيا والبلقان والتتار في روسيا وبولونيا. وخير الأمثلة للعمائر الزرقاء نجدها في مجموعة مساجد تبريز وقونية وبورصة واسطنبول، وسميت بالجامع الأزرق بسبب ما غشيت به من القاشاني الأزرق. ومن أبرز ما يميز المناظر في العمران الإسلامي أن الوانها فاتحة، ويعزو البعض من منظري الفن الإسلامي أن ذلك يرجع إلى الفطرة البدوية التي جبل عليها في بيئته الصحراوية المضيئة الساطعة. وهكذا اعتبر الوديان المعشوشبة الواقعة عند أطراف جزيرته ذات صفة لونية داكنة، يصل حد الظلمة في ما سجى عليه، حتى دعاه ذلك إلى أن يكني العراق بـ «أرض السواد».

ويعتبر الأخضر، في المنظور الإسلامي، هو اللون المهيمن دائما على الألوان الأصلية الأربعة، وهي الأزرق والأصفر والأحمر، الموجودة في لون الطبيعة، أما امتزاج الأصفر والأزرق فينتج عنه اللون الأخضر، الذي يرمز إلى الأمل والخصوبة والخلود، المرتبطة أساسا مع بعدي اللونين المكونين له وهما «الأزرق» الدال على الماضي و«الأصفر» الدال على المستقبل، وما يعاكسهما في ذلك، والذي يمثل الزمن الحاضر الذي يبدو أحمر اللون. ويجدر بنا أن نلاحظ أن اللون الأخضر، يمهد الطريق لحلول اللونين الفيروزي والنيلي (ومن ذلك جاء وصفهم للسماء بالقبة الخضراء).

ومن الذين كتبوا عن الظواهر اللونية في العمارة والفن الإسلاميين المنظر الأمريكي «إتينغوسين» (Ettin-ghausen)، الذي يعتبر أن استعمال اللون في العمارة يمثل «إنجازا إسلاميا محضا» ويضيف في ذلك: «إن خصوصيته تكمن في أنه يغاير

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويناقض الكبت أو القيود اللونية التي مورست على البنايات الغربية. فجل المناظر في الأقاليم الإسلامية، التي تمتد من الأطلسي إلى بحر الصين، يمكن أن تتميز بأنها قاحلة حارة، وأن تلك المساحات الجدباء تحوي بضع ميزات لونية خاصة. ومن المعالجات التي تعد مجلبة للراحة البصرية والمتعة للمسافر المرهق الذي قطع الفيافي، ثم ولج إلى اللون الطيني المميز لسحنة المدن، المعالجة باللون الفيروزي المجسدة في قبة أو سقف مخروطي لضريح أو جامع محلي، قاطعا به دابر الملل وكاسبا راحة النفس».

وورد رأي المعماريين الإيرانيين (نادر ردالان ولاله باختيار) في المعالجات اللونية الإسلامية، بما سمياه «انسجام التضاد» الذي حققته تلك المعالجة، حيث نجد الخيمة الخضراء المزرقة البادية لسقف جامع يمكن أن تريح النظر بالتضاد مع النبرة الصفراء والصفراء الداكنة المنعكسة عن البيئة القاحلة المحيطة. إن ذلك التضاد والمعاكسة يهبان الناظر تدرجا لونيا أكثف وأعمق. وهما ينحيان نحوا صوفيا في «التقاليد اللونية الإسلامية الموروثة التي يمكن اعتبارها نموذجية بالارتباط والتداخل مع السجية الغيبية، التي تدخل في نطاق ثنائية الضوء والظلمة، كاحتمالات دائمة ومستترة في النموذجية السماوية». وهما يركزان على نظامين من اللون عندما يجتمعان يشكلان مجموعة من سبعة أشكال: أبيض وأسود، لون الصندل، أحمر، أزرق، أخضر، وأصفر. وبالتوافق مع المنظر التقليدي، فإن كل لون من هذه الألوان يعتبر ممثلا للأجواء الصميمة، وعاكسا لخصائصها «إحساس الوحدة» (The Sense of Unity).

واستثمرت غزارة الألوان في العمارة الإسلامية بحذاقة في التزيين الخارجي والمعالجات الداخلية لبيوت الله، وذلك باستعمال التزجيج المعشق و«قمريات اليمن»، الذي ينسق ويتآلف مع الفسيفساء الذي يغلب عليه اللونان الأزرق والفيروزي الغامق. وتعكس مجموعات الألوان المماثلة والمتعارضة ما هو موجود في الطبيعة. ومن خواص الزخارف الإسلامية الصميمة تراص الألوان المتعاكسة وتجانسها في المساحات الكبيرة، بحيث تتشابك بتناغم مع المساحات البارزة والمنبرة (Accentu-ate) لتخلق انطباعات لونية أخاذة.

ومن الهواجس الروحانية المنعكسة في التلوين، نجد أن الصناع المسلمين قد استعملوا اللون الذهبي بحذاقة، وقدروا خواصه لدى تجانسه مع الألوان الباردة (الأزرق والأخضر والبنفسجي)، ولكنهم بقوا متوجسين وحذرين من عدم انغماسهم وتماديهم في استعماله لكي لا يصب في خانة تقليد فن الأيقونات المسيحية البيزنطية. وهذاما دعاه المنظّر «إتينغوسين» بال «الحافز التزييني» الخاص بالفن والعمارة الإسلاميين، الذي جاء إظهاره صريحا أكثر من أي فن من فنون الشعوب الأخرى.

ويرد لنا في ما كتبه جوستاف لوبون «حضارة العرب» من أن الألوان التي استعملها العرب في مصر هي الأحمر والأزرق والأصفر والأخضر والذهبي. وأثبت «أوين جونس» الذي بحث في أواسط القرن التاسع عشر خصوصيات الفنون والألوان في قصر الحمراء في غرناطة، وشارك في ترميمها، واصفا إياه «إذا استثنينا الميناء (الزليج أو القاشاني) الذي يغطي أسفل الجدران، لم يستخدم العرب في قصر الحمراء سوى الألوان الأزرق والأحمر والذهبي أي الأصفر، فرتبت هذه الألوان بذوق حاذق، حيث أحدث اللون الأحمر في أساس نقوشه، وصبغت حواجزه الجانبية باللون الأزرق على مقياس واسع لتعديل التأثير الناجم عن الأحمر والذهبي، وفصل بعض الألوان عن بعضها بعصائب (ضفائر) بيض أو بظل نتوء الزخرف. وإن ما نرى أثره في القصر من اللون الأخضر أو الأسمر أو الأرجواني، فقد جاء من الترميمات السيئة التي قام بها الإسبان خلال وجودهم في القصر لاحقا». ويمنحك اللون في قصور الحمراء انطباعا بأنه لا يحمل وظيفة فنية قائمة على عنصر الزخرفة فحسب، بل إن له بعدا فلسفيا أيضا، فاللون له علاقة بالضوء. إنه أحد مكونات الطيف الشمسي، والضوء في الفلسفة الإسلامية رمز للنورانية. وهذا إنما يؤكد على أن حضور اللون هو بمنزلة تعبير عن الوجود الإلهي، لأن اللون لا وجود له من دون الضوء.

ولم يخلُ عالم الألوان من الرمزية التي اختلفت في عقلية مختلف الشعوب، حيث نجد ثمة بونا شاسعا بين الذوق الإسلامي، والذوق في الأديان والثقافات الأخرى. فعلى سبيل المثال، اللون الأبيض الذي يرد في الملابس الإسلامية يخالفه النساك البوذيون المرتدون للملاحف ذات اللون البرتقالي الفاقع الرامز إلى عقيدتهم الدينية. ونعتقد أن في العقائد اليهودية والمسيحية شيئا مما تشترك به في رمزية الألوان ومدلولاتها مع المفاهيم الإسلامية للألوان. وربما يعود ذلك إلى الصفة التوحيدية المشتركة، وكذلك البيئة الواحدة التي خرجت منها الديانات السماوية الثلاث.

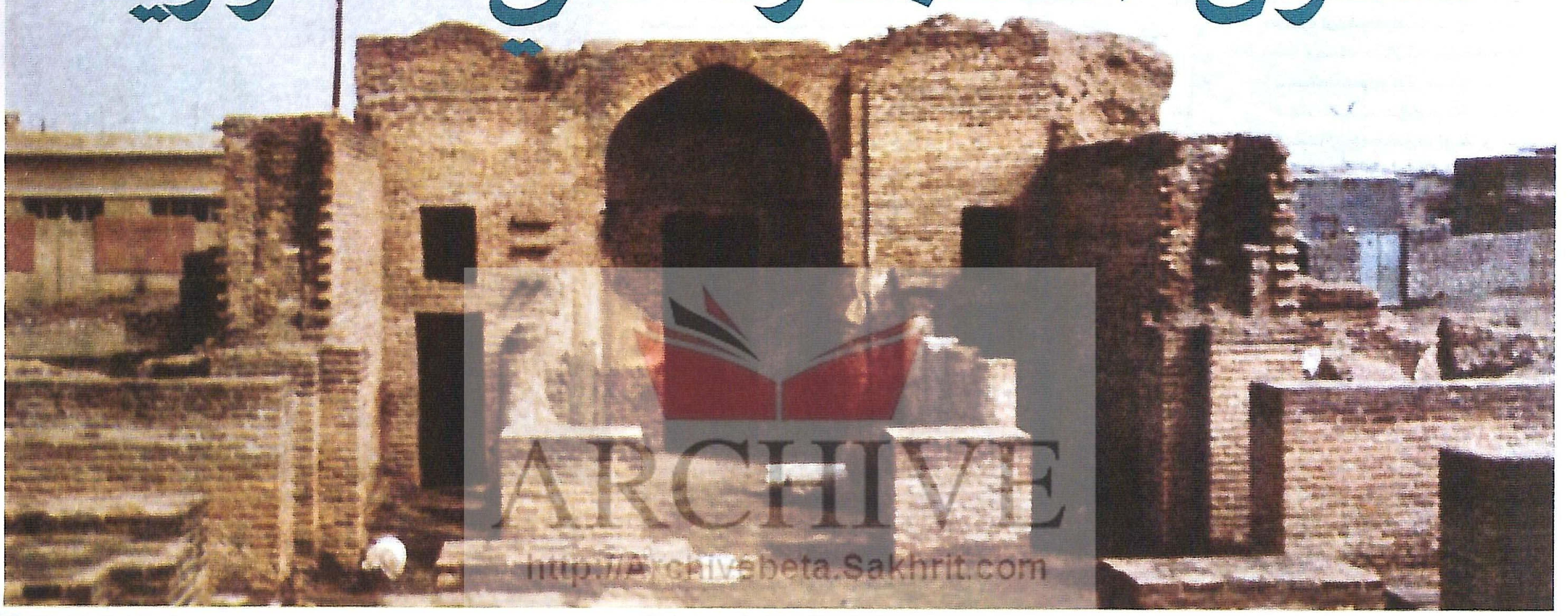
وهنا نذكر المفارقة بين ما ورد في التوراة في وصف جبل الزيتون الواقع شرق القدس، الذي يسمونه في التلمود «جبل المسح» أي التتويج، لأن زيت زيتونه المقدس يستخدم في تتويج ملوكهم، من أجل ذلك كانوا يقومون بحرق بقرة حمراء قربانا لله، ثم ينثرون رمادها لتطهير معابدهم، أما في القرآن فقد ورد لون هذه البقرة أصفر فاقعا» (سورة البقرة - الآية ٦٩).

ونسرد هنا بعض المقارنات والمقاربات لمدلولات الألوان بين الثقافة الإسلامية والمسيحية وبين الثقافة الصينية الواردة في مثمن (با - كوه Ba - Cue) السحري، حيث إن اللون الأبيض يعني لأهل الصين الأطفال أو الثغر، بينما لدى أهل الغرب يرمز إلى النصر والبراءة والسلام. واللون الأسود الذي نفهمه بأنه الحزن والموت، واستعمله الشيعة لونا للحزن على «الإمام الحسين» بينما هو لدى الأوروبيين يرمز إلى علوم الدين والظلام، بينما الصينيون يرمزون به إلى الماء أو الأذن البشرية. واللون الأصفر الذي نجده يعبر عن اليباس والفقر والسقم، فهو لدى الأوروبيين يرمز إلى الغنى واليسار أو الغيرة، بينما لدى الصينيين يرمز إلى الزواج. والأخضر الذي يرد في المفهوم العربي رمز للجنة أو الروح المرحة (روح خضراء)، بينما في الغرب يرمز إلى الطبيعة والبيئة، والمجهول والأمل، وفي الصين يعني العائلة أو الصحة الجيدة. أما اللون الأزرق الذي لدينا فإنه يعني الحقيقة أو الفلسفة لمدى عمقه، وهو طارد للعين والحسد، وهنا نذكر أن شياطين العرب ذوو لون أزرق (الشياطين الزرق)، أما في الغرب فهو يعني البركة أو الحياة أو النظافة، وعلى العكس فإن الأحمر لديهم هو الطارد للحسد، وحتى شياطينهم حمر (Diable rouge & Red devil)، ولدى الصيني يعني المعرفة أو السجية البشرية. والبنفسجي يعني لأهل الصين المال والثراء واليسار، بينما في الغرب يعني الفخر والتباهي والاختيال، وفي عرف العرب يرمز إلى الرقة والروائح العطرة والرومانسية والمزاج الرائق. وأخيرا الأحمر، اللون الحار الرامز إلى النار والدم وشمس المغيب فهي في خلدنا تعني جهنم والنار، بينما في الغرب تعني الحرارة والليالي الحمراء والحماية (الصليب الأحمر)، أما في الصين فيرمز إلى العائلة أو الشرف أو النار أو العين البشرية. وهكذا باختلاف الأجناس والبيئات ثم العقائد والأفكار، اختلفت الأذواق وتعددت رموز الألوان ومدلولاتها، وانعكس ذلك على الفن والعمارة ◆

«إن فن العمارة والبناء قديم قدم الإنسان ذاته» وهذا أمر بديهي، حيث وُجد ليقي الإنسان من تقلبات الطبيعة، فقد انصرف إنساننا القديم إلى استخدام الكهوف وتحسينها، ووضع بعض الرسومات والتزيينات التي استوحى أشكالها من الطبيعة المحيطة به، فرسم الحيوان والنبات ورسم نفسه. أقام بعد ذلك الأكواخ مستخدما في بنائها أغصان الشجر والأوراق والطين والقش لتقيه من التقلبات التي يتعرض لها في فصول السنة، من حر وبرد وأعاصير وزوابع وعواصف. ثم انتقل الإنسان في فن عمارته إلى استخدام الشجر والحجر، وظلت السقوف من جذوع الأشجار. أما في منطقة بلاد الرافدين من سوريا، فقد وضحت قدرة الإنسان في بناء البيت وعمارته بما لديه من خبرات لنشوء حضارات عديدة ومدن كبرى هائلة واسعة السكان والبناء، ومثال على ذلك مدينة دمشق، أقدم مدينة في التاريخ، والتي تنسب إلى الألف العاشر قبل الميلاد.

مهدت لنشوء حضارات ومدن كبرى

فنون العمارة في سوريا


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

طلال. م. شاهين - سوريا

تؤكد كتب التاريخ أن دمشق بناها قوم عتاد أطلق عليهم (الساميون) مثل الكلدانيين والبابليين والآشوريين والأموريين والآراميين، الذين يعرفون بالعرب القدماء أو العرب البائدة، كما يؤكد كتبة التاريخ ومؤرخوه، الذين قدموا من الجزيرة العربية، ويؤكد هذا الأمر المكتشفات الأثرية القديمة لهؤلاء الأقوام في بعض مناطق سوريا والرافدين، المحفوظة في متاحف العالم كالمتحف الفرنسي والمتحف البريطاني والألماني، ولقد اقتبس فنّ هذا البناء عن العرب، اليونان والرومان، وكذلك اقتبس عنهم سكان المناطق الشرقية القديمة كالساسانيين.

لقد كشفت التنقيبات الأثرية القديمة عن عدة قصور ومبان في مواقع كثيرة في سوريا، مثل مدينة ماري في البوكمال، وأغاريت في اللاذقية على الساحل السوري، وتل حلفا وإيبلا في محافظة أدلب، ومدن أخرى مثل أوروك وبابل. شُيدت هذه الأبنية من الحجر اللبن، والزخرفة فيها هي من الكلس المزين بعدة ألوان، منها الأخضر والأصفر والأزرق القاتم، كما عرفت الفسيفساء في عهد مبكر في سوريا أو بلاد الرافدين، مثل أورك وبابل منذ الألف الثالث قبل الميلاد.

لم يكن أي أثر فني في البناء العمراني معروفا عند بدء ظهور الإسلام، سوى الكعبة الشريفة، وهي بناء لم يوجد فيه أي آثار زخرفية. كما أن هناك أبنية قامت في أطراف الجزيرة العربية، كاليمن التي عرفت بمملكة سبأ وفيها «سد مأرب وقصر غمدان الذي بناه الحميريون» والفن الساساني في الرافدين والبيزنطي في سوريا، كقصري الخورنق والسدير في الحيرة السورية وقصر الغساسنة في دمشق، لقد تأثر الفن الإسلامي للبناء بالفنون الساسانية والبيزنطية، وشهد المسلمون الفاتحون بناء عمرانيا نقله الصينيون والإسبان إلى بلادهم، ويكفي أن نذكر أن الأندلس هي من أهم آثار الفن العمراني الأموي، حيث بنى الأمويون القصور وشيدوها عاليا لتدل على حضارتهم، وكانوا خير أمة حكمت بالعدل والرفاه في بلاد الإفرنج كما يطلق اليوم على إسبانيا.

تميز الفن الإسلامي بفنية العمارة وتنوعها، من حيث الزخرفة وتغطية الفراغات الظاهرة، وإقامة الزخارف النباتية والهندسية، وكثرة الألوان وتنوعها، لأن الفن العربي الإسلامي له جاذبية خاصة أحبها العرب وغير العرب، فأكثروا من وضع الألوان في تلك العمائر المزخرفة.

ولد هذا الفن، أي الفن العربي الإسلامي، في ظل الدولة الأموية لتوطيد ثوابت وأساسيات الدولة العربية الحديثة والمسلمة، وكانت أهم بيئة نشأ فيها هذا الفن، هي مدينة دمشق، حيث عرفت بحضارتها وازدهارها خلال قرون عديدة (جامع دمشق) وقبة الصخرة في فلسطين، وقصر الحير الشرقي في صحراء الشام.

تجلى العامل الروحي في التأثير العمراني الإسلامي للفئات غير المسلمة، للتفاعل معها وإدماجها في بوتقة الإسلام، نرى أن معظم تلك الآثار العمرانية مبنية من المواد الحجرية وهي المادة الشائعة الاستعمال في بلاد الشام، ولا غرو إذا قلنا إن الخليفة الأموي الوليد بن عبدالملك قد استقدم من الدولة البيزنطية المجاورة لبلاد ما بين النهرين اثني عشر ألف معمار أو بنّاء لتشييد الجامع الأموي الموجود حاليا في دمشق. كما أشار المقدسي في كتابه «المسالك والممالك» وابن عساكر وابن جبير وابن خلدون، وعلينا ألا نبخس حق المهندسين السوريين الذين طارت شهرتهم وعمت الآفاق في فنية البناء السوري كالمهندس الدمشقي أبو لودور.

في العصر العباسي ظهرت التأثيرات الفارسية في بلاد الرافدين في العمارة الإسلامية، كما أثرت في الحكم (خاصة أيام الخليفة العباسي هارون الرشيد).

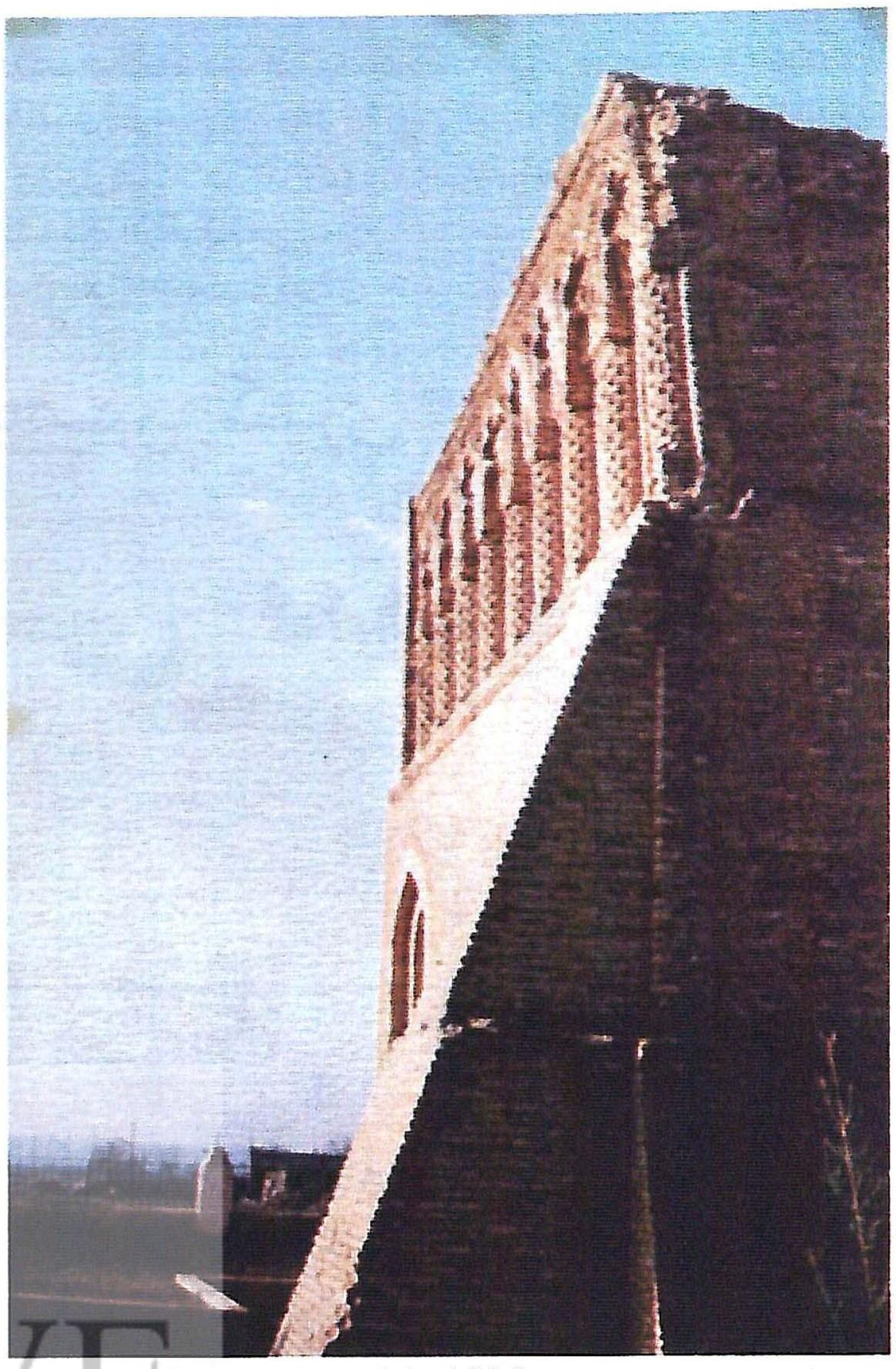
يغلب على هذه الأبنية استعمال الآجر، واستخدام اللبن في الإيوانات ذات السقوف والجدائل المترابطة بالأقواس والمسطحات والأشكال اللولبية، وبالقباب المدببة المسماة بالقوس الفارسي، والأروقة المحيطة بالجوامع، والمآذن المخروطية الشكل الحلزونية الصنع (مئذنة الملوية في سامراء). أما النقوش الجصية فهي العنصر السائد في الأبنية العباسية وتمثل مواضيع نباتية وهندسية وحيوانية. كما أن استخدام الخزف الملون له أهميته في البناء العمراني العباسي (قصر الجوسق في سامراء) الذي شيده المعتصم سنة ٨٣٦م، وسنعرض الآن لعدد من هذه الأبنية.

رصافة هشام

تقع رصافة هشام بن عبدالملك في شمال بادية الشام على مسافة تقدر بـ ٣٠كم جنوب غربي مدينة الرقة. تبعد عن قصر الحير الشرقي إلى الجنوب من هذا القصر مسافة ٧٥كم، وهي أحد أهم المباني التي شيدت في العصر الأموي.

والرصافة هي ما يطلق على المنازل والمنشآت المحيطة بها، التي تنسب إلى الأمويين، والتي شيدت حول أسوار «سرجيو بوليس» المدينة البيزنطية المقامة في القرنين الخامس والسادس الميلادي، والرصافة مدينة رومية بناها الروم، ولم يسكنها الخليفة لأنها كانت قصرا للطائفة المسيحية، بل شيد قصرين بالقرب من سرجيوبوليس. اكتُشف قصر أموي إلى الجنوب من أسوار المدينة البيزنطية من قبل البعثة الألمانية، ويبعد هذا القصر عن مدينة الرقة قرابة الأربعين كيلو مترا إلى الجنوب الغربي. القصر مخطط مربع الشكل طول ضلعه ٨٠ مترا. له باب واحد وباحة سماوية في الداخل، ويتوقع وجود قصر آخر مماثل يحيط بأسوار المدينة.

ولقد ورد ذكر الرصافة في خبر وليمة الرشيد التي أقامها في الرقة، ويقال إنها كانت تابعة لصاحب قلعة جعبر شهاب الدين العقيلي. دمرت الرصافة في العهد المغولي في القرن الثالث عشر الميلادي إثر الغزو، كما ورد اسمها في الوثائق المكتشفة في مختلف عواصم ومدن الشرق القديم باسم راصابا بكتابة آشورية تعود إلى



الرقة باب بغداد

نهاية القرن التاسع قبل الميلاد، وفي العصر الهلنستي والروماني كانت الرصافة في خلاف دائم مع اليونان والرومان والفرس. وكانت أسوارها المنيعة العالية تمنع هجمات واعتداءات الفرثيين والساسانيين، وقد قيل إنها، أي الرصافة، كانت تابعة لملكة تدمر، وأنها غدت ذات أهمية حربية بعد أن رفض المواطن سرجيوس التخلي عن مبدأ اعتناقه المسيحية، وحكم عليه الرومان بالموت في المدينة سنة ٣٠٥م، فخلدت بعد ذلك الرصافة على اسمه، وأصبح رمزا مقدسا حتى غدت تعرف باسمه سرجيوبوليس.

لقد اعتبر الغساسنة أنفسهم ورثة الأنباط العرب، مما جعل الروم البيزنطيين يعهدون إلى هؤلاء العرب الغساسنة مهمة الدفاع عن البادية، ونشر الأمن فيها، فشيدوا المباني والأسوار العالية والفخمة وخزانات المياه، فحفظت الرصافة في عهد الإمبراطور جوستنيان (٥٢٧-٥٦٥م) وزوجته التي هي أصلا من مواليد منطقة منبج التابعة لمحافظة حلب، وهذه الزوجة التي تدعى تيودورا كانت خير امرأة عربية، عرفت كيف تسيس الأمور مع زوجها لإدارة حكم الرصافة.

شهدت الرصافة في عهد الإمبراطور البيزنطي انسطاس (٤٩١-٥١٨م) نهضة عمرانية كبيرة، مما يعتقد أن الرصافة عرفت وقتذاك باسم «انسطازيو بوليس».

صد العرب الغساسنة مع حلفائهم البزنطيين بقيادة بليساريوس الهجوم الفارسي (٥٢٧-٥٣٢م)، عندما أخذ هؤلاء ينازعون البزنطيين على السيادة في الشرق أي بلاد ما بين النهرين.

بعد الفتح الإسلامي كانت الرصافة مصيفا مهما للأمويين الذين اتخذوها مقرا لهم، ومارسوا فيها معظم نشاطاتهم وأشغالهم الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية. وانتقل هشام بن عبدالملك الخليفة الأموي عام (٧٢٤-٧٤٣م) من قصر الحير الشرقي إلى الرصافة التي أسهم في بنائها مجددا، وازدهرت النهضة العمرانية فيها على يده. شيد هذا الخليفة قصرين بالقرب من المدينة اكتشف أحدهما، وأطلق عليه اسم الرصافة منذ ذلك الوقت.

احترقت الرصافة أمام غارات القرامطة في عام ٩٠٨م. وتحدث ابن بطلان الرحالة الذي زار الرصافة عن قصور الأمويين فيها، واعتبرها لا تقل جمالا عن قصور الخلافة العباسية في بغداد.

وهناك كنوز كثيرة وجدت في موقع قصر هشام المكتشف أخيرا بالقرب من المدينة الكبيرة مدينة «سرجيوس»، مثل الأواني الخزفية والفخارية العائدة إلى سلالة السلاجقة، والقطع الزجاجية الصغيرة واللوحات الرخامية المخططة والمربعة الشكل، كما عثرت البعثة الألمانية برئاسة الدكتور أولبيرت في الرصافة على كتابات يونانية وسريانية ورومانية.

ولقد عانى أبناء الرصافة في عام ١٢٥٩م غزوات التتار الذين سلبوا، ونهبوا وعذبوا وقتلوا الأسرى، خربوا المدينة تقريبا، حرقوا المخططات والكتابات في مكتبة الرافدين، وألقوها في نهر دجلة، وقد هجر هؤلاء المدينة وسكنوا مدينتي حماة وسلمية. ظهرت الرصافة مدينة مهجورة بعد هجر التتار لها.

يقوم قصر هشام على قاعدة مربعة الشكل، وتغطي جدرانه طبقة كلسية، ويحيط به من ناحية الباب الجنوبي، برجان صغيران مثبتان على قاعدتين حجريتين مطمورتين في الأرض، أما الباب المذكور، فكان واسعا إلى درجة أن العربات الكبيرة كان يمكنها الدخول منه إلى باحة القصر. وقد استمرت أعمال الحفر والتنقيب بحماس ورغبة لمعرفة آثار القصر المكتشف، ولإبراز وجه المدينة الحضاري كشاهد عيان على قدم البناء الروماني.

يحيط بالرصافة أسوار منيعة متينة على رغم مرور أحقاب كثيرة من الزمن وقاسية، إلا أنها حافظت على معظم أبراجها وسقوفها الحجرية وأرضيتها البازلتية. وللمدينة سوران خارجي وداخلي، ويحيط بالسورين خندق، كما أن جدران السور مبنية من الحجارة الجصية، وتدعمها أبراج بارزة دائرية الشكل.

يبلغ سمك هذا السور ما يقارب ثلاثة أمتار، ويظهر بشكل مستطيل مؤلف من طبقتين. أما في وسط السور فهناك أبراج وأبواب أربعة ذات حجوم كبيرة لدخول الفرسان أو العربات الضخمة. والباب الشمالي أحسن منظرا وجمالا من بقية الأبواب، يثير إعجاب المارة والناظرين إلى زخرفته وزينته وضخامته. يحيط به برجان، أما مدخل الباب فله شكل مستقيم، وفي منتصفه صليب عليه نقوش عديدة وكتابات كثيرة، والأقواس في السور كثيرة، وقد وجدت هذه الأقواس ربما لمنع العدو من مهاجمة المدينة، ووضع النبالة في كل قوس من هذه الأقواس لرمي الأعداء بالنبل، كما يوجد شارع رئيسي مستقيم تحيط به أعمدة جميلة على جانبيه وتوجد بقايا أحياء سكنية.

وثمة مبنى يقطع شارع المدينة يدعى مقام الشهيد «مارتيريوم»، ولا نعرف من هذا «المارتيريوم»، وأرض المبنى مرصوفة بحجارة جصية ومغطاة ببلاطات رخامية، وقد غطت الجدران الواح رخامية عليها تزيينات ونقوش غاية في الروعة، وإلى الجنوب من الباحة الرئيسية تقع الكنيسة الكبرى أو كنيسة القديس «سرجيوس» وصديقه باخوس التي تضم رفاتهما، وإلى جنوب الكنيسة يوجد مبنى يعود إلى العصور الوسطى، يتألف من طابقين وباحة في الوسط. في منتصف المبنى هناك غرف مستطيلة مسقوفة تعود على الأغلب إلى أيدٍ عربية أنجزتها. إلى جهة الجنوب من المدينة القديمة، يوجد خزان ماء كان السكان يرتوون منه ويخزنون الماء في أيام الشتاء المطيرة، تتسع بعض تلك الخزانات لـ (١٦٠٠٠) متر مكعب من الماء. ومن أهم مباني الرصافة الكاتدرائية المعروفة باسم كاتدرائية «سرجيوس» التي تعتبر أكثر المباني اتساعا، يتألف المبنى من صحن رئيسي في الوسط ورواقين تفصل بينهما أقواس نصف مستديرة، تعلوها تيجان كورنثية ذات سيور منيعة. ويعتقد ان هذه الأعمدة تعود إلى القرن التاسع الميلادي، جُلبت من كنائس أخرى قد تكون مجاورة، وهناك كتابات يونانية على بعض أعمدة الكاتدرائية..

في الطابق العلوي للرواق نوافذ ذات أقواس دائرية، تفصلها عنها أعمدة قائمة على مثبتات حجرية، لها تزيينات زخرفية جميلة من الجص. ويؤكد بعض علماء الآثار أن آثار الرصافة شبيهة بآثار مدينة سامراء الرافدية، ويبدو للرائي مكان المذبح قديما، وهذا يؤكد أن اليهود قد سكنوا المدينة في عهود غابرة.

توجد عدة غرف على هيئة مربعات تظهر أنها للسبايا من النساء والفتيات، وغرف أخرى لرجال الدين والصلاة والعبادة، من ناحية الشرق يصعد إليها ببعض الدرجات الصغيرة الحجم. وهناك رسوم جدارية من العصر البيزنطي، توجد عليها كتابات تذكر اسم «سمعان ميترو بوليت» الرصافة. تعود الكتابات إلى عام ١٠٩٣م. ويبدو أن القسم الشمالي من مبنى الكاتدرائية، مبنى جامع له باحة، وفي وسطه محرابان باتجاه الجنوب.

وهناك مبان أخرى خارجية ذات مخططات بازيكيلية، تفصلها أروقة قائمة على دعائم ضخمة تعلوها تيجان، وأعمدة مزينة برسومات ونقوش نباتية وحيوانية، تعلوها قباب صغيرة فيها كتابات يونانية تدعو بالنصر للملك المنذر، ويذكرنا هذا النشاط بالملك الغساني (المنذر بن الحارث بن جبلة)، وهكذا تبدو أهمية تاريخ الرصافة على رغم ما لحقها من آثار وهدم وتخريب. وستبقى مبانيها القائمة وأطلالها العالية شاهد عيان على وحشية الزمن وقسوة الأيام.

قلعة جعبر أو جابر

تقع قلعة جعبر او جابر، التي تعتبر احد آثار الدولة العباسية في منطقة الرقة، على الضفة اليسرى لنهر الفرات، والسد الذي شيد بسواعد العمال الأبطال، ومات الكثير منهم تحت أرضيته.

تبعد القلعة عشرة كيلومترات عن جسم سد الفرات، يصلها من مدينة الثورة طريق معبد يؤدي إلى مدينة الرقة بمسافة تقدر بـ ٥٠ كيلو مترا، وتقع القلعة فوق هضبة كلسية قابلة للتفتت عند ملامسة الماء لها. تآكلت أطرافها وحوافها بفعل المناخ، وهي ذات شكل متطاول، يبلغ طولها من الشمال إلى الجنوب ٣٢٠م ومن الشرق إلى الغرب ١٧٠م يحيط بها سوران يضمان عددا من الأبراج، يتجاوز عددها الخمسة والثلاثين برجا، بعضها مضلع وبعضها الأخر مستدير، وفي وسط القلعة مسجد جامع ما زالت مئذنته تتطاول وتتحدى الزمن، وتحيط بالقلعة كذلك المياه من كل جانب خصوصا بعد بناء السد إلا من الجانب الشمالي، حيث الطريق الواصل إليها من مدينة الثورة التي تبعد عن نهر الفرات مسافة ٤ كيلو مترات.

تنسب القلعة إلى جعبر بن سابق القشيري الملقب بـ «سابق الدين»، كان لهذا الشخص ولدان يقطعان الطريق على السابلة والقوافل. ظلت الحال على ما هي عليه إلى ان استولى على القلعة

> ”ولد الفن العربي الإسلامي في ظل الدولة الأموية، وتميز بفنية العمارة وتنويعها من حيث الزخرفة وتغطية الفراغات الظاهرة وإقامة الزخارف النباتية والهندسية وكثرة الألوان وتنوعها“

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السلطان السلجوقي ملكشاه بن ألب أرسلان عام ١٠٩٦م.

سلم السلطان ملكشاه قلعة جعبر إلى الأمير سالم بن مالك بن بدران ترضية له ليتنازل عن قلعة حلب. ملكها هذا الأمير حتى وفاته ١١٢٥م، وتسلمها بعده ابنه مالك بن سالم بن مالك بن بدران، وكانت ملاذا لكثير من الأمراء والرؤساء في ذلك الوقت.

ويصفها ابن الأثير، بأنها كانت من أمنع القلاع. هدمها هولاكو عندما اجتاح الفرات سنة ١٢٦٠م، وجددت على يد السلطان الناصر بن قلاوون، ووصل إلى القلعة الأمير سلف الدين أبو بكر الباشري عام ١٣٣٤، مرسلا من قبل الأمير تنكز أمير الشام مصطحبا معه الرجال والصناع، وشرع في عمارتها مجددا. كانت جعبر في العصر المملوكي النيابة الثانية بين النيابات الثلاث الموجودة في بلاد شرقي الفرات، يذكر ابن فضل الله في كتابه «التعريف» أنها اندمجت مع دمشق أيام الناصر بن قلاوون، وأعيدت بعد مدة إلى حاضرة حلب.

الوصول إلى القلعة قديما كان يتم عن طريق جسر أقيم على أساسات قديمة ومتينة، وبعد مدخل القلعة توجد بوابة مبنية من الحجر المنحوت، وعلى يمين المدخل قسم من السور الخارجي يطل على بحيرة الأسد مع وجود أبراج دائرية الشكل تمنع السور من التفتت، وفي نهاية السور من ناحية الجنوب، برج ضخم مربع الشكل يسميه سكان المنطقة «برج عليا»، وهو من أجمل أبراج القلعة وأكثرها قوة ومتانة، ويشرف البرج، على وادي الفرات من الزاوية الجنوبية الغربية للقلعة، حيث حولت مديرية آثار الرقة الأقبية القريبة من البوابة إلى متحف صغير يضم بين ثناياه المدفن الروماني المكتشف في مكان يقع إلى الشمال الغربي من جعبر على بعد خمسين كيلو مترا منها.

بني هذا المدفن من الحجارة المقطوعة من المنطقة نفسها، ويضم بداخله عددا من القبور، وينسب إلى العصر الروماني (القرن الثالث الميلادي)، وهناك نفق داخل البوابة منحوت من الحجر، ويؤدي هذا النفق إلى نقطة مهمة في القلعة.

ومن فوق هذه النقطة يوجد برج يؤدي إلى نقطة أكثر ارتفاعا، حيث يشاهد الزائر الأسوار العالية والأبراج الدائرية، ويطل على منظر البحيرة بأمواجها المتلاطمة كبحر هائل.

المسجد الجامع

هو مسجد مستطيل الشكل، يقع في وسط القلعة، مبنى بالآجر والحجارة الجيرية، ومطلي بطلاء جصي، وقد بني هذا الجامع زمن نور الدين بن عماد الدين الزنكي،

> ”توسعت مدينة الرقة في عهد الخليفة هارون الرشيد توسعا كبيرا، فإلى الشمال من جانب سور المدينة الإسلامية المعروفة باسم الرافقة، أنشأ الرشيد العديد من القصور والحدائق“

وهدم أثناء اجتياح المغول القلعة عام ١٣٣٤م، وللمسجد مئذنة أسطوانية الشكل مبنية من الآجر على قاعدة مربعة القطع، وتشير الكتابات التي في أعلى المئذنة إلى اسم بانيها نور الدين الزنكي، ولها نظيران هما مئذنة جامع الرقة، ومئذنة أبي هريرة اللتان تنسبان إلى القرن السادس الهجري/الثاني عشر الميلادي.

نقلت مديرية آثار الرقة مئذنة أبي هريرة إلى مدينة الثورة قرب البحيرة من ناحية غرب السد الكبير على نهر الفرات عام ١٩٧٤.

وهناك خزانات المياه في الجزء الشمالي من المسجد محفورة في طبقات صخرية ومطلية بالجص تمنع تسرب المياه، ومسقوفة بأقبية لها فتحات في القمة.

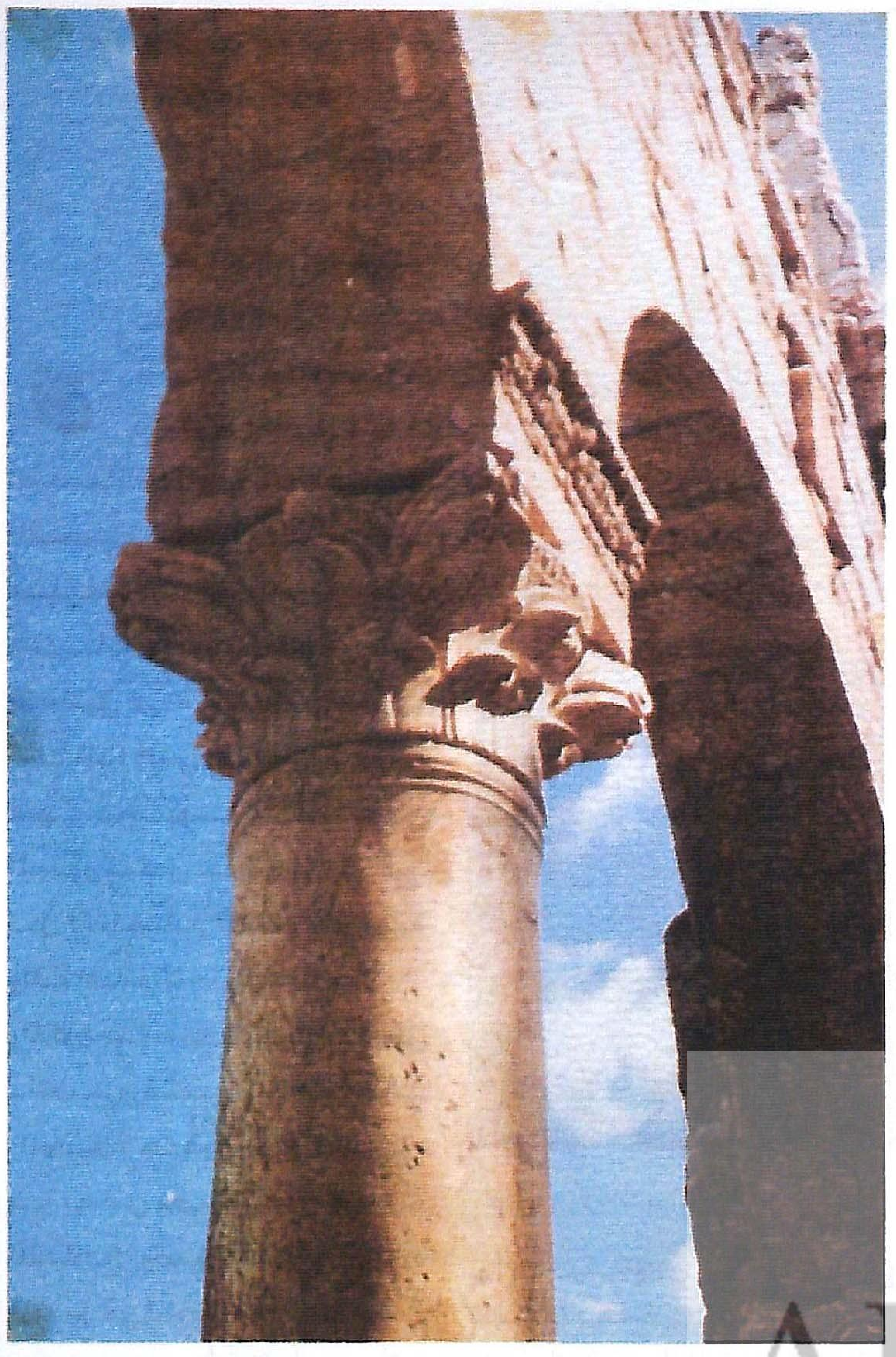
وهناك كذلك باحة مرصوفة ببلاط حجري تتصل بالغرف المحيطة بها بأبواب تنفتح على الباحة، وتقع في الجهة الجنوبية الغربية من القلعة مبان عديدة لعلها بيوت الأمراء والحاشية، وهناك إيوان كبير ما زال قائما حتى الآن.

وقد عثر على العديد من المدافن البيزنطية في السفح الغربي، أهمها مدفن واسع طوله سبعة عشر مترا وعرضه تسعة أمتار، نحتت بعض إشارات الصليب في الواجهات، في سفح القلعة الغربي بئر مليئة بكسر الخزف الإسلامي، تعود إلى القرن الثالث عشر الميلادي، عليها زخارف نباتية وصور للشمس على شكل وجه إنسان، تشبه الصور الموجودة على نقود السلطان السلجوقي كيخسروين كيقباذ الأول (١٢٢٦-١٢٤٤١م).

قصر هارون الرشيد في الرقة

بلغت الرقة الفراتية أوجها أيام الخليفة العباسي هارون الرشيد سنة (٧٨٦-٨٠٩م)، الذي اتخذ من الرقة مقرا ثانيا له بعد مدينة الرافدين طوال أكثر من عشر سنوات. كانت أيام الرقة حضارة وازدهارا، وقد نافست كثيرا من الولايات التي كانت تابعة للخلافة العباسية في بلاد الرافدين كماري والصالحية وحبوبة والرصافة وتل خويرة، وتوسعت الرقة في عهد الخليفة هارون الرشيد توسعا كبيرا في حجم المدينة، فإلى الشمال من جانب سور المدينة الإسلامية المعروفة باسم الرافقة التي أنشأها جده الخليفة المنصور سنة ٧٧٢م، أنشأ الخليفة هارون الرشيد ورجال بلاطه العديد من القصور والحدائق تقدر بأربعة كيلو مترات طولا وخمسة عرضا.

يقوم هذا القصر على جدران سميكة تصل إلى ارتفاع متر ونصف المتر مبنية من اللبن، مما يدل على أن أغلب قاعات القصر قد خصص للأمور الرسمية والتجمعات واتخاذ القرارات وإصدار الأمور. ويبلغ طول القصر ٧٠م، وعرضه ٤٠م. يتألف من عدد كبير من الغرف والقاعات وهي موجودة ضمنه، وهناك دهليز يقود الزائر إلى قاعات الاستقبال، وهناك شرفة ثلاثية الأقواس موجهة من الشمال إلى الجنوب. تطل الشرفة الجنوبية على وادي الفرات مباشرة، بينما الشرفة الشمالية تقود الزائر إلى باحة داخلية (٣٠×٢٥م) فيها العديد من المطابخ المتصلة بها غرف النوم والمبيت تقع إلى الشمال من تلك المطابخ. جميع أبواب القصر ومداخل قسم الاستقبال مزينة بزخارف جصية تتألف من أغصان الكرمة المحفورة في الإطار الجصي حفرا ظاهريا مشيدة على خلفية من الآجر المشوي، يدل على أن القصر كان مسكونا فترة طويلة من الزمن.



احد الاعمدة في كنيسة القديس سرجيوس بالرصافة

وتؤكد الزخارف المكتشفة في القصر الشرقي مع قصور أخرى مكتشفة في الرقة، العائدة إلى أيام هارون الرشيد من خلال النقود التي عثر عليها المنقبون في القصر الشرقي أنها مسكوكة في الرقة - الرافقة - في الفترة الواقعة بين الأعوام ٧٩٧-٨٠٤م. وهي الفترة التي كان يقيم فيها الخليفة العباسي هارون في الرقة. أما بعد عودته إلى الرافدين سنة ٨٠٨م، لم يعد القصر مهما، ولم يستخدم كما كان يستخدم من قبل. وبعد إنشاء مدينة سامراء الواقعة على بعد مائة كيلو متر إلى الشمال من مدينة الرافدين، وانتقال المعتصم إليها بين الأعوام ٨٣٨-٨٤٢م، بدأ الإهمال يلحق بمدينة الرشيد في الرقة.

تعتبر آثار العباسيين، وخصوصا في الرافقة، العمل العمراني العباسي الوحيد في سوريا. أسسها، أي الرافقة، أبو جعفر المنصور سنة ١٥٥هـ = ٧٧١م على الضفة اليسرى لنهر الفرات إلى جوار الرقة القديمة. بنيت على شاكلة مدينة الرافدين، كما يقول الطبري. والرقة - المدينة - على شكل حدوة الفرس، اشتهرت بقصورها التي شيدت أيام الرشيد والمعتصم، وعثر على نقوش وقطع جصية ورسومات جدارية ملونة وأخشاب منقوشة ومدهونة بعدد من الألوان في المدينة.

للمدينة سوران، كما السور الداخلي، وهو أكثر ارتفاعا وسماكته تقدر بـ ٥,٨٥ متر، ويتفق هذا الكلام مع ما جاء به المقدسي في «أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم»، حيث قال: يسير على متنه فارسان، ويبلغ الخندق الذي يحيط بالسور وعرضه عند السطح ١٦ مترا، أما باب بغداد الذي ما زال قائما في الجهة الجنوبية الشرقية من المدينة والباب الآخر ويدعى باب الرها، فهما من أبواب العمائر العباسية. وباب بغداد هو في الرقة السورية.

وباب بغداد مبني من الآجر، وهو من أهم الأوابد الأثرية التاريخية المتبقية من العصور العباسية في سورية، وهو مفتوح على برج يتصل بالسور. تقع فتحة الباب في الجدار الشرقي للبرج، وتبلغ سعة هذه الفتحة (١١,٣٠×٣١٩) مترا. يعلو الباب قنطرة لها قوس من النوع المسمى بالقوس الفارسي، وله رأس في وسطه سمي بالقوس المكسور.

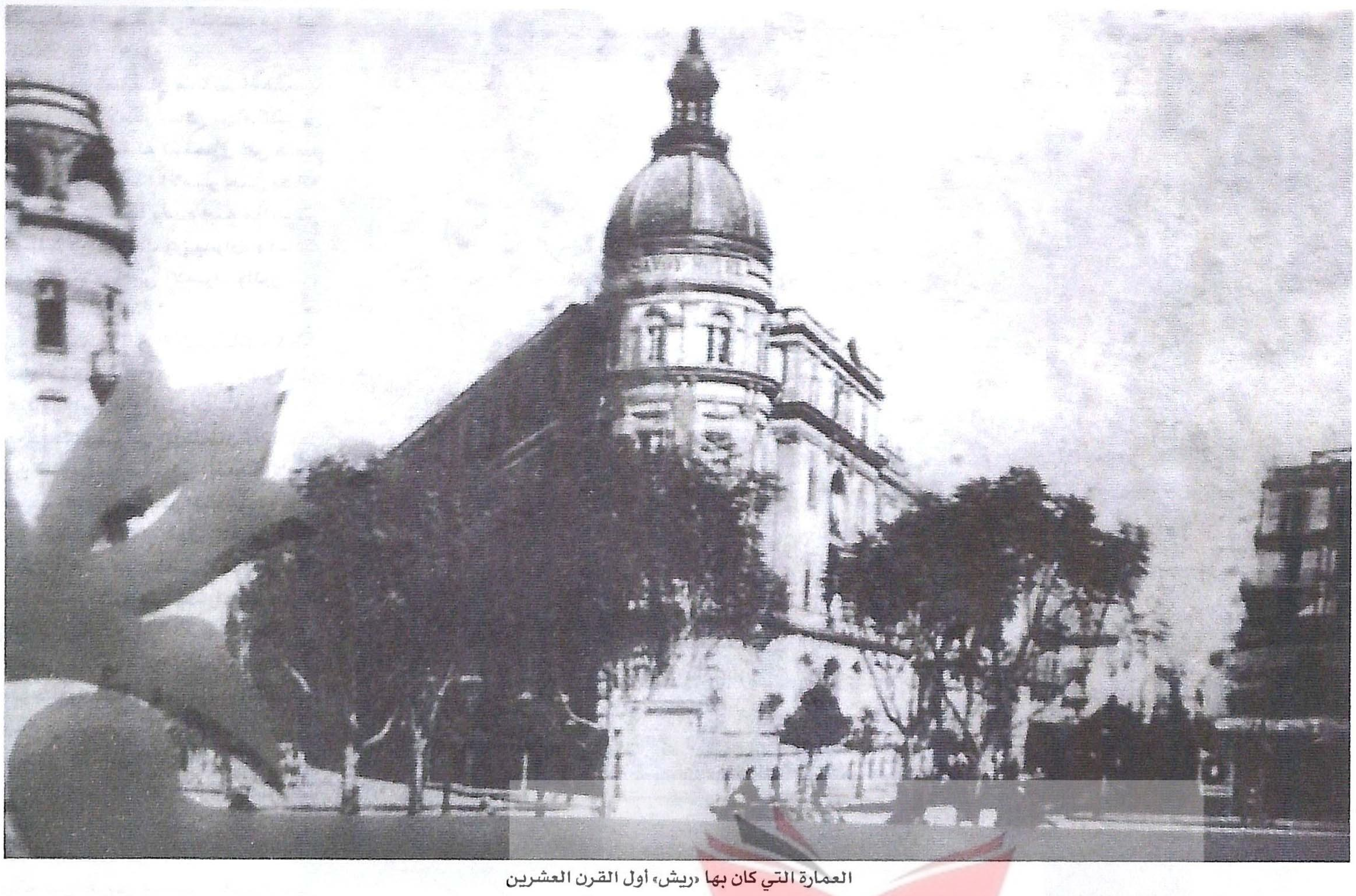
في النهاية نستطيع أن نؤكد أن الرقة، حضاريا وأثريا، تضاهي أكثر المدن العربية المشهورة بآثارها، وهذا غيض من فيض، فهناك عشرات القصور الأموية ينقب عنها بالقرب من المدينة، وأخرى مملوكية وعثمانية ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

للمكان ألفة تستمد دلالتها من مجمل الأحداث التي وقعت في هذا الفضاء المكاني، عبر سنوات مديدة. ونحن نحاول في كل تجليات ما نكتبه، السعي لتحقيق قيمة نطرح من خلالها أسئلتنا التي تمنحنا الإجابة عنها مجموعة متسقة من الصور تعكس حركة مجتمع، بكل تطلعاته السياسية والثقافية والاجتماعية.

والمكان عندما نتأمله ليس بالضرورة شيئا، لكنه في الحقيقة جوهر، جرى في حيزه ما يعكس بعضا من حركة التاريخ، وصفات روّاده، ودوره المتميز في تكوين ذاكرة شاهده.

ومقهى «ريش» الذي يقع في منتصف مدينة القاهرة، بالتحديد في ميدان طلعت حرب (سليمان باشا سابقا)، يمثل بكل مراحل وجوده ركنا أساسيا لذاكرة القاهرة الثقافية والسياسية والاجتماعية، ومنطلقا مهما لتجريب الكتابة الإبداعية، وفي مكانه استحدثت أشكال من الفنون عكست أحوال مصر، وحركة الحياة السياسية فيها، وكشفت عن علائق القيم التي تشكل الصورة والذاكرة لسنوات طويلة تقترب من مائة عام، وبالتالي يمثل مقهى «ريش» كما يقول الفنان محيي اللباد: «جزءا مهما من سياق تاريخي، اجتماعي، سياسي، وثقافي أعطاه حكايته وأسطورته».



العمارة التي كان بها «ريش» أول القرن العشرين

٨٩ عاما من الفن والأدب والسياسة

مقهى ريش في القاهرة

سعيد الكفراوي - مصر

ما أن تخطو من باب المقهى الخارجي، وتعبر الممر الطويل إلى داخل المقهى، حتى تفاجأ بعدد من الصور المعلقة على جدرانه، لأشخاص من أزمان متباينة، تكمن هناك في متوالية الحضور والغياب. إن كنت لا تعرف فلسوف تندهش، وإن كنت تعرف فلسوف تدرك أن أصحاب هذه الصور، الراحلين، شكلوا يوما وجدان مصر وعقلها، وساهموا بما أنجزوه في النشاط الفكري والفني والأدبي في إثراء الوعي العام.

جمال الدين الأفغاني، محمد عبده، طه حسين، عباس محمود العقاد، أحمد أمين، نجيب محفوظ، يحيى حقي، يوسف إدريس، أمل دنقل، أم كلثوم، رياض السنباطي، فاطمة اليوسف، عبدالوهاب البياتي، صلاح عبدالصبور، نجيب سرور، وغيرهم الكثير. وعندما تستثيرك الدهشة تسأل: من هؤلاء؟ ولماذا هم من تعلق صورهم على جدران هذا المقهى؟ فيجيبك من يعرف: لأنهم جميعا، وفي أزمان مختلفة جلسوا على هذا المقهى يمارسون فعل الفكر والفن.

إذن سوف تتواصل معي بأريحيتك الكريمة، وصبرك الجميل، ورغبتك في المعرفة للولوج في عالم هذا المقهى، ومعرفة طرف من خبر هؤلاء الذين جلسوا على «طاولاته»، يوما ومضوا. ملامح زمنه، ودوره الوطني في الحركة القومية، ما أفرزه من نشاطات ثقافية... بعض حكاياته ونوادره التي عاصرتُ جانبا منها باعتباري أحد المتخرجين من عتباته، حينما كانت الحياة الفاعلة تليق بمصر، والعديد من كتابها في ذلك الحين.

لقد ظل المقهى في مصر، وبعض أقطار الأمة العربية، يمثل مؤسسة اجتماعية وسياسية طوال القرن العشرين كله، وظل المكان الذي يلتقي فيه الناس ليتحاوروا، ويفجروا مشاعرهم وآراءهم في الحياة العامة والخاصة أيضا. وهذه الحالة ليست قاصرة على مصر فقط، ولكنها صفة من صفات بعض العواصم العالمية. باريس مثلا فيها العديد من المقاهي المعروفة بمن جلسوا عليها. هؤلاء الذين أضافوا إلى وعي أوطانهم الكثير من الأفكار والإبداعات والأسئلة الجديدة نحو التقدم والرقي، وساهموا في تكوين الرأي العام مساهمة مهمة نقلته من حالة الضرورة الى حالة الحرية.

لينين، تروتسكي، سيزان، بيكاسو، فيكتور هوجو، جلسوا على مقاه لا تزال تحمل ذكرياتهم وأسماءهم، مقهى «ديماجو» و«الفلور» في «السان جرمان»، جلس عليها سارتر وسيمون دي بفوار والبيركامي وفوكو، وتشكلت عليها الفلسفة الوجودية، ومهدت أفكارها إلى تفجير ثورة الشباب الساخطين في العام ١٩٦٨ في فرنسا.

ومصر كانت منذ أوائل القرن الماضي، نشطة في تقديم مشروعها التنويري، مستفيدة من علاقاتها بالغرب الثقافي، الذي مهد له محمد علي وحفيده إسماعيل، الذي عاش حلم بناء دولة حديثة أرسل بسببه العديد من بعثات التعليم إلى أوروبا، لتعود وتساهم في خلق تيار نهضوي في التمدين.

عبر سنوات القرن الماضي كله، تكونت العديد من المقاهي في مدينة القاهرة، وفي غيرها من مدن مصر، كانت مقاهي القاهرة تضج بالرواد، وبالعائدين من أوروبا حيث يطرحون الأفكار الجديدة، والأسئلة عن المستقبل، وكنا نشاهد تلك المقاهي تجمع المفكرين والأدباء ورجال السياسة، وبعض وجهاء الأرستقراطية المصرية ذات الأصول التركية، وبعض الأغنياء من المصريين الذين تلقوا ثقافتهم في الغرب، ومن بعض المتمصرين من الأجانب.

مقهى «متاتيا» (هدم الآن وأقاموا مكانه كراجا للسيارات)، الذي يمثل في تاريخ مصر الدستوري ركنا مهما، والذي جلس عليه جمال الدين الأفغاني والشيخ الفاضل محمد عبده، وسعد زغلول، وقاسم أمين وخطيب ثورة ١٩١٩ عبدالله النديم، على مقربة منه «كافيه الأوبرا» الذي كانت تجلس عليه فرق الأوبرا الزائرة في مواسمها المتعددة. وفي ميدان إبراهيم باشا «الأوبرا الآن»، كان مقهى «نوبار» لمجلس النواب والشيوخ. وشرفة فندق «الكونتننتال» الذي يجلس عليها السياسيون والصحافيون، ثم «جروبي» بحديقته العامرة، حيث يجلس أمير الشعراء أحمد شوقي، ومقهى «ركس» حيث يجلس توفيق الحكيم وبعض رفقته، و«لاباس» بروّاده من القادرين، و«سفنكس» بشارع عماد الدين، و«ريش» في وسط المدينة، و«إيزائيفتش» في ميدان الإسماعيلية «التحرير الآن»، ومقهى «عبدالله» في ناحية الجيزة حيث يجلس عبدالقادر القط وأنور المعداوي ومحمود السعدني وسيد قطب.

كلها مقاه يرتادها الكتاب وأهل السياسة، تقع وسط العديد من المكتبات مثل هاشيت، والدار المصرية والكتاب الفرنسي، ودار المعارف، والانجلو، حيث لا تستطيع أن تشاهد عباس محمود العقاد إلا في هذه الأماكن.

منتصف المدينة في ذلك الحين، يزدحم بالعمائر على الطراز الأوروبي، حين كان شرط البناء أن يكون لكل عمارة حديقة، حتى البنوك، اختارت طرزها ما بين إسلامية مثل بنك مصر، في شارع محمد فريد، وطرز أوروبية مثل البنك الأهلي في وسط المدينة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نجيب محفوظ ومقهى ريش علاقة لا تنفصم

كان من صفات المدينة في ذلك الوقت النظافة القصوى، ووجود أماكن اللهو، والمطاعم الراقية مثل سيسل وركس وروي وأشباهها، التي تزدحم بأخلاط من الأجانب الذين يعطون للمدينة طابعها الكوزموبوليتاني بتعدد ثقافاته ونشاطاته المختلفة، أخبرني الأستاذ نجيب محفوظ يوما أن ميدان باب اللوق الآن كان اسمه ميدان الأزهار، وكان مزروعا بأشجار البونسيانا ذات الأزهار الحمراء، التي كانت أزهارها تسقط على أرض الميدان، فتجمع في الصباح وتغسل أرض الميدان بالماء والصابون.. تصور!

مقهى «ريش» معلم من هذه المعالم، مكان لا يمكنك أن تكون محايدا تجاهه، وخصوصا لو كنت أحد روّاده القدامى، والمكان الآن، بعد إعادة صياغته من جديد، يمثل حالة لاستعادة الزمن، فالمكان ذاكرة، وأنت وقد خط رأسك الشيب، تمعن بإصرار منقطع النظير على العيش في الماضي، و«ريش» في كل أحواله، ملاذك الذي تعبر من خلاله تجاه ضفاف هذا الزمن، الذي يمثل، على نحو من الأنحاء، أفضل ما في عمرك من سنوات.

أقيمت العمارة التي يقع فيها المقهى في العام ١٩٠٨، مكان قصر الأمير محمد علي، الذي كان من دورين، وبه سلاملك، وحديقة تطل على الميدان، أقام العمارة عائلة «عادا» اليهودية الغنية. أسس كافيه «ريش» رجل الأعمال النمساوي «برنارد سينبرج» عام ١٩١٤، ثم باعه لرجل فرنسي هو «هنري ديسن» الذي باعه ليوناني متمصر هو الخواجة «ميشيل بوليتس» ظل يملكه حتى العام ١٩٣٢، ثم باعه ليوناني آخر هو «جورج إيفانوس وسيلي». (يروي لي الناقد إبراهيم منصور أنه قابله في بيته في قبرص، وكان شيخا طاعنا في السن، يزيّن جدران بيته بصور من المقهى، وناس زمانه، ويعيش حنينا إلى ذلك الوقت، وكان يحكي لإبراهيم والدموع في عينيه، وكأنه يستعيد شبابه الغارب) وفي العام ١٩٦٠ باع هذا اليوناني المقهى لأحد المصريين هو عبدالملاك أفندي خليل، القادم من الصعيد، أبيض اليد والقلب، والذي أمضى عمره يتحمل تجاوزاتنا السياسية، وعنفنا المعلن صباح مساء، حيث كنت إذا ما تأملت وجهه ذكرني بوجه المصري أفندي تلك الصورة التي يرسمها مصورو هذا الزمان، بنظارته المستديرة وطربوشه القصير. وحين رحل عبدالملاك، انتقلت ملكية المقهى إلى ابنه مجدي الذي أعاد صياغته، محافظا على طرازه المعماري الأصيل، ومدافعا عن تراثه الثقافي، حيث يديره الآن وفق تقاليد مرعية شعارها: مكان نظيف، وجيد الإضاءة، وله تاريخ، لا يليق به إلا الزبون المتحضر، المستنير.

تقول وثائق «ريش» القانونية، إن المقهى لم يكن على صورته الحالية، كان يشرف على ميدان سليمان، وله حديقة مضاءة، تعزف فيها فرقة أوركسترالية كلاسيكية، تعزف العديد من «فلسات» زمان الرومانسية. ظل المقهى مكانا لملتقى النخبة المثقفة العائدة من دراساتها في الغرب «باريس بالذات»، وكان المكان الذي يجمع ثوار ثورة ١٩١٩، ولقد ذكره مؤرخ الثورة عبدالرحمن الجبرتي في إحدى وثائقه. ومن اللافت للانتباه، أنه عندما ضرب الزلزال مدينة القاهرة في العام ١٩٩٢، أصاب جدران المقهى ببعض الصدوع، وحين أجريت الترميمات اللازمة اكتشف دهليز صغير يؤدي إلى مخزن سري في البدروم، وحين تم الدخول إليه عثر على براميل معتقة من الكحول، وبعض المنشورات الثورية، وماكينة طباعة يدوية، كانت تطبع بها منشورات الثورة حينئذ، وهي الآن معروضة في المقهى دلالة على الدور الفاعل لمقهى «ريش» في حركة الأحداث الوطنية التي وقعت إبان ثورة ١٩١٩.

وعلى «ريش» قرر الجهاز السري للثورة اغتيال عميل الإنجليز يوسف وهبة باشا، رئيس الوزراء في ذلك الوقت، وقد اختير قبطي مثله لاغتياله وهو عريان يوسف سعد.

إلى جانب هذا الدور السياسي المهم، فإن الأهم، ما أداه هذا المقهى للفن والإبداع، لقد مثلت على مسرحه جوقة الرائد عزيز عيد، وعُرضت مسرحيات لفاطمة اليوسف والدة الكاتب إحسان عبدالقدوس، وصاحبة مجلة روز اليوسف، وغنى على مسرحه كروان الغناء المصري صالح عبدالحي، وزكي مراد والد المطربة ليلى مراد، وقدم شيخ الملحنين أبو العلا محمد أم كلثوم التي كانت لا تزال بعد صبية قادمة من قريتها في ريف مصر، ترتدي ملابسها البدوية وتضع على رأسها العقال والغترة، وتطلق صوتها الشجي بالمدائح والقصائد في ذكر الحبيب النبي ﷺ، لقد صاحب ظهورها إعلان عن وصلتها الغنائية، نشر في جريدة المقطم يوم ٣٠ مايو ١٩٢٣ يقول: «تياترو كافيه ريش تطرب الجمهور يوم الخميس ٣١ مايو بلبلة مصر صاحبة الصوت الرخيم الآنسة أم كلثوم.. هلموا واحجزوا محلاتكم من الآن.. كرسي مخصوص ١٥ قرشا، ودخول عمومي ١٠ قروش».

ظلت ريش في مكانها ساحة لالتقاط ما يغني خيال الفنانين، مدرسة السريالية التشكيلية المصرية ورائدها رمسيس يونان وبعض رفقته كان محلهم المختار، مقهى «ريش»، مدرسة روز اليوسف الصحافية: كامل زهيري، محمد عودة، صبري موسى، ثم أهل الرسم: صلاح جاهين، رجائي ونيس، جورج البهجوري، بهجت عثمان، محيي الدين اللباد، وجاء معهم صلاح عبدالصبور وأحمد عبدالمعطي حجازي، ومن العراق عبدالوهاب البياتي.

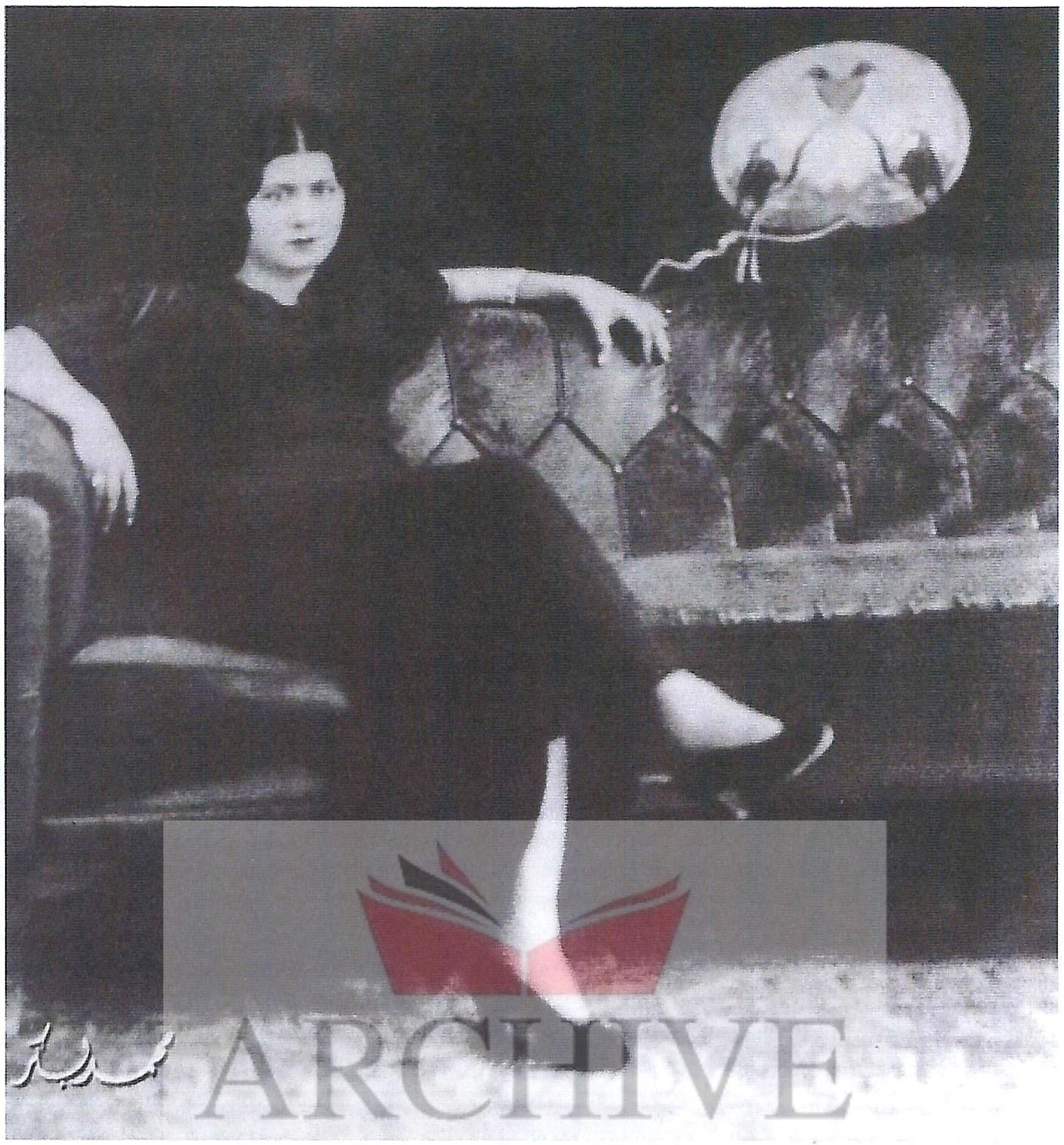
ومن المتداول أن المؤلف أسامة أنور عكاشة الذي استبقى شخصيتي الباشا والعمدة في مسلسله المهم «ليالي الحلمية»، من بعض روّاد هذا المقهى، فسليم باشا البدري هو محمد عفيفي باشا، والعمدة هو عمدة قرية سنهورس، والفتوة زينهم السماحي مستوحى من شخصية قبضاي لبناني هو سليم حداد. ويذكر بعض رواد «ريش» من القدامى أن الثنائي جمال عبدالناصر، وأنور السادات كانا في حقبة من حياتهما من روّاد هذا المقهى، وقيل، والعهدة على الراوي، أن جمال عبدالناصر كان يجلس صامتا، يصغي للحوارات حوله، لكنه لم يشترك في الحديث أبدا.

ولأن هذا المقهى العتيد كان يشبه المنبر السياسي، وعبره مارست فصائل المعارضة دورها، لذلك كان دائما تحت عين البوليس السياسي، أو مباحث أمن الدولة، حسب العصر الذي يحكم مصر. تذكر طالبة بالجامعة الأمريكية للباحثة الأمريكية أيضا «بيجي روبرت» «أن والدها الضابط في البوليس السياسي كان منوطا به مراقبة روّاد هذا المقهى من المثقفين والسياسيين، وكتابة التقارير الأمنية عنهم».

وفي أغلب الأحيان، كنت تعرف أحوال الوطن من خلال المقهى، بل وتستطيع أن تراقب تباعد الأفكار القديمة، وحلول أفكار أخرى جديدة، شحوب مؤسسات المجتمع المدني، الأحزاب، النقابات، حرية الصحافة، غياب الصيغ الديموقراطية التي تمثل السياق العام لحرية التعبير، حدث ذلك عندما قفز العسكر إلى سدة الحكم، وحلت بمعرفتهم أفكار أخرى، التحرر الوطني، الوحدة، مقاومة الاستعمار، اختيار الاشتراكية كمنهج اقتصادي وسياسي، سطوة الفرد واستبدال ذاته بالأمة، غياب الحريات العامة ومصادرة حرية التعبير

”
ظل المقهى في مصر، وبعض أقطار الأمة العربية، يمثل مؤسسة اجتماعية وسياسية طوال القرن العشرين، وظل المكان الذي يلتقي فيه الناس ليتحاوروا ويفجروا مشاعرهم وآراءهم في الحياة العامة والخاصة، وهذه الحالة ليست قاصرة على مصر فقط، لكنها صفة من صفات بعض العواصم العالمية مثل باريس ولندن
“

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



أم كلثوم حين غنت في «ريش» في العشرينيات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

> "أقيمت العمارة التي يقع فيها المقهى في العام ١٩٠٨ مكان قصر الأمير محمد علي، وأسس "كافيه ريش" رجل الأعمال النمساوي برنارد سينبرج عام ١٩١٤ وباعه للفرنسي هنري ديسن الذي باعه لليوناني ميشيل بوليتس، ثم وصلت ملكيته إلى اليوناني ايفانوس وسيلي عام ١٩٣٢، وفي العام ١٩٦٠ باعه إلى عبدالملاك أفندي خليل"

والتفكير، هزيمة يونيو (حزيران) ١٩٦٧ المروعة.

وعلى واجهة «ريش» تنقش أحوال الوطن، وبداية ملامح جيل تتشكل، متلمسا خطواته الأولى، مقيما على طاولات هذا المقهى، مساء وصباحا.. ذلك الجيل الذي أطلقوا عليه فيما بعد «جيل الستينات».

كنا في ذلك الوقت نقيم في مدينة إقليمية.. جماعة من دراويش الأدب في بداية أعمارهم، يشكلون حلقة أدبية في قصر ثقافة مدينة المحلة الكبرى.. جماعة كانت تثير الدهشة بمواهبها المبكرة، وإخلاصها للثقافة والفن، ولم نكن نعرف من ذلك الزمن السحيق في منتصف الستينيات أنهم سيكون لهم، ذلك الشأن الكبير من بنية الثقافة العربية، نصر أبوزيد، جابر عصفور، محمد المنسي قنديل، محمد فريد أبو سعدة، جار النبي الحلو، محمد صالح، والراحل أحمد الحوتي، وجاءنا متأخرا محمد المخزنجي، ثم العبدالفقير إلى الله.

في العام ١٩٦٨ صدرت من مقهى «ريش» مجلة «جاليري ٦٨» طارحة رؤى جديدة في شكل الكتابة ومضمونها، مختطة طريقا مغايرا لكل الرؤى السابقة عليها، تحاول تأمل حالة الوطن العربي، الذي يعيش مخاضا مؤلما بعد النكسة العسكرية التي حلت بأمتنا، والتي نظر إليها هذا الجيل بأنها لم تكن نهاية في حد ذاتها، بل كانت الثمن الفادح للوقوف على الحقيقة العارية في انتظار لحظة الميلاد الجديد. وإن هذه المجلة لو نجحت في الكشف عن حقيقة ما يختلج في جوانب الكتاب والشعراء والفنانين، من أبناء جيل اليوم، تكون قد أوفت بالعهد.

زلزل صدور «جاليري ٦٨» قناعاتنا المستقرة في إقليمنا البعيد، ونحن نرى ما تنشره، حيث يتقاطع في جوانب منه مع ما نكتبه، الكشف عن الروح النقدية، وتلمس ما في داخل الروح المصرية، والسعي نحو الحرية عبر كتابة نصوص جديدة مغايرة، خلق شكل إبداعي مصري يستفيد من النماذج المتماثلة في الآداب الأخرى، المغامرة القصوى في الكتابة لإرساء تقاليد وقيم تختلف تماما عن تقاليد الكتابة القديمة المستقرة، التصدي عبر نصوص الأدب لكل مظاهر القمع والمصادرة التي تمارسها سلطة، كانت سببا في وقوع الهزيمة، وعلى طاولة المقهى صرخ القاص محمد حافظ رجب «نحن جيل بلا أساتذة».

سعيت وحدي للبحث عن هؤلاء الكتاب، محاولا التعرف عليهم، أذكر أنني في العام ١٩٦٩، وكنت في ميدان العتبة في القاهرة، أن رأيت بالمصادفة البحتة شابا نحيلا، متواضعا يقف تحت شجرة في الليل، وضوء مصباح شحيح ينير المكان بالكاد، عرفته، كان الروائي جمال الغيطاني، وكان أصدر مجموعته الأولى «أوراق شاب عاش منذ ألف عام»، التي قوبلت بحفاوة ذلك الحين.

سلمت عليه وعرفته بنفسي، وسألته عن مكان الأدباء الشبان، وأين يجلسون، أخبرني أنهم يجلسون على مقهى «ريش» بوسط المدينة.. وقال لي: إنني لو انتظرته هنا غدا فلسوف يصحبني معه إلى هناك.

في الغد صحبني جمال إلى هناك، حيث رأيتهم يتحلقون حول الكاتب الكبير أستاذنا نجيب محفوظ. قدمني جمال لهم، وجلست في الحلقة صامتا وجلا، أقاوم بداخلي مشاعر القروي القادم من بعيد. كانت الحلقة صاخبة ومختلطة الأصوات وحماسية، تطرح أمامي شعارات ومصطلحات كانت غريبة علي، وأنا أرى أمامي أمل دنقل ويحيى الطاهر عبدالله ومجيد طوبيا، وعبدالحكيم قاسم الذي كنت أعرفه حيث زارنا من مدة في مدينتنا، كنت نشرت بعض القصص، فعرفني البعض وتجاهلني الآخرون، وكان الناقد خليل كلفت قد كتب دراستين عنا ونشرهما في جريدة المساء القاهرية. بعد عدد من اللقاءات أصبحت جزءا من فضاء الندوة، وتوثقت علاقتي بالشاعر محمد عفيفي مطر، والشاعر أمل دنقل، وعبدالحكيم قاسم، وبقية السلالة الطيبة من هذا الجيل.

وأحببت نجيب محفوظ كثيرا الذي بادلني عاطفة أبوية، ظلت قائمة بحنوها الأبوي حتى اليوم، وكنت كثيرا ما أتأمل حكمته، وسعة صدره، ونحن نحدث ذلك الصخب والاختلاف، وانشغل كثيرا بحبه للمقهى الذي ترتبط مصائر شخصياته بالمقاهي التي جلس فيها، والذي قال عنها يوما جمال الغيطاني «إن الذين عرفوه عن قرب يقولون إنه لم يترك مقهى في القاهرة إلا واحتسى فيه القهوة، وظل «ريش» بالنسبة إليه المكان الذي تعامل فيه باعتباره الكاتب والشيخ والموظف على المعاش.

يقول نجيب محفوظ «إنه اكتشف ريش مع توفيق الحكيم حينما كانا خارجين من نادي القصة ودعاه الحكيم ليشربا القهوة على كافيه «ريش». ويقول إنه تعرف على كتاب الستينيات على «ريش» الذي كان يراهم كل يوم في الصيف، وفي الشتاء كل جمعة، ويقول عنهم «كانوا يتناقشون، ويختلفون وعلى طول يشتغلوا بالأزايز (يقصد يضربون بعضهم بعضا بالزجاجات)، وثاني يوم يصطلحوا».

كان أمل دنقل قد تنبأ بوقوع الهزيمة في ديوانه «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة». وصنع الله إبراهيم دان القمع في روايته «تلك الرائحة». وعبدالحكيم قاسم اكتشف المنطقة الأكثر سحرية في روايته: «أيام الإنسان السبعة». وجمال الغيطاني يجوس عبر أقبية المعتقلات، ويكشف عن نفوذ البصاصين والمخبرين وكتاب التقارير في مجموعته «أوراق شاب...» وعفيفي مطر كتب ديوانه «النهر يلبس الأقنعة» منبها إيانا إلى أسطورة الميلاد والموت في القرية المصرية، ويحيى الطاهر ومستجاب يقدمان عالم الصعيد السري والسحري بقسوته وطقوسه، وغالب هلسا يضيف إضافته المهمة بكشفه عن واقع مغاير في الأردن في مجموعته «وديع والقديسة ميلادة»، وإدوار الخراط القادم بحداثته من الأربعينيات يجدد في شكل السرد العربي، ويغوص في مجهول النفس الإنسانية في مجموعته الأولى «حيطان عالية» وأصلان يقدم عالمه الغني في إمبابة معبرا عن الهامشيين والمغمورين، وخيري شلبي يحكي حياته قصصا قصيرة جديدة والأبنودي وسيد حجاب يقدمان تجربتهما في شعر العامية ويصلان إلى الشارع.

كل هذه الحركة الزاخرة تجري عبر طاولات مقهى «ريش». كنا نحلم بحدة، ونعارض بصوت مسموع، حالمين باكتشاف أرض جديدة، وأحلام أخرى نفتقدها.

كان وعينا السياسي، والتزامنا بالشعارات الثورية التي كونت معارفنا، باعتبارنا الأبناء الشرعيين لثورة يوليو ١٩٥٢، ورؤيتنا لإخفاق هذه الشعارات في التحقق على أرض الواقع يدفعنا إلى المعارضة، ويدفع البعض منا إلى الانخراط في العمل السياسي السري، الذي كان السبب المباشر في اعتقال بعض الكتاب والنقاد على فترات متتابعة.

أذكر أنه في العام ١٩٧٢، اغتيل الكاتب والمناضل الفلسطيني غسان كنفاني، جاء اغتياله صاعقا ومأساويا، وكنا نجلس على المقهى في حيرة لا نعرف ماذا نفعل إزاء هذا الحدث الدموي، حتى حضر يوسف إدريس إلى المقهى، دخل علينا بقامته المديدة، وحضوره الآسر، وكنا جميعا نحبه باعتباره أحد الكتاب الاستثنائيين في أدبنا العربي الحديث، على الرغم من اختلافنا حول بعض مواقفه المتناقضة، إلا أننا نقدر إضافته المهمة إلى فن القصة القصيرة، وموهبته، الفطرية التي بلا حدود. عندما عرف الأمر جمعنا حوله، وطلب مني الاتصال بالغائبين من رفقة الكتاب. وأحضرنا لافتات كتبت عليها الشعارات

المناهضة لأمريكا واسرائيل. خرجت المسيرة من المقهى عابرة ميدان سليمان. فشارع قصر النيل حتى ميدان الأوبرا. والعودة من شارع عدلي حتى نقابة الصحافيين. يحجز بينها البوليس وبين الناس العاديين في الشارع. كانت مسيرة غريبة في ذلك الوقت على الشارع المصري. حيث يسيطر على الحياة قانون الطوارئ، وأثر الهزيمة يرتسم على الوجود. وكنا نحاول المقاومة والدفاع عن مصائرنا، وكانت المسيرة حديث وكالات الأنباء والصحف، وحققت مباحث أمن الدولة مع يوسف إدريس بسببها.

اعتقلت في العام ١٩٧٠، بعد رحيل عبدالناصر بشهر. جاءت تجريدة مسلحة واقتادتني في موكب غريب الشأن إلى المعتقل الرهيب في القلعة، وعلى مدى الشهور التي أمضيتها معتقلا في زنزانة انفرادية كانت تناوشني الأسئلة: لماذا اعتقلت؟ ولماذا تجرى هذه الإجراءات ضدنا ونحن أبناء الثورة؟ كيف ونحن لم نقدم للوطن سوى كل ما نمتلكه من طاقة على الفعل، وعلى الحب؟ غايتنا البحث عن خلاص لما نحن فيه، لماذا كل هذا العنف، وأنا لم أمارس عملا يهدد أمن الوطن وسلامته؟ ما الذي يحدث بالضبط؟

كان يجري التحقيق معي على فترتين: في الصباح يحضر جماعة من المحققين ويباشرون التحقيق معي باعتباري من عتاة الإخوان المسلمين. وفي آخر الليل يأتي طاقم منهم يستجوبني باعتباري من أهل اليسار المغامر. وهكذا عبر متوالية القمع والاستجواب، وحقيقة الأمر في الأول والآخر، أنني نشرت قصة في مجلة «سنابل» التي كانت تصدر في تلك الأيام فهم منها أولو الأمر ما يشين.

حين خرجت من المعتقل توجهت فورا إلى مقهى «ريش»، حاملا متاعي الرث من حقيبة قديمة بالية، كان اليوم جمعة موعد لقاء الأصدقاء. اذكر أنه كان لقاء حافلا بالتهليل والشوق، بعد قليل انتحى بي نجيب محفوظ جانبا، بعيدا عن حلقة الكتاب، وقال، إنه يريد أن يعرف كل ما جرى، وبالتفصيل، أخبرته بكل شيء، وكنت منفعلا، ومتأثرا، حتى انه عندما رأى في عيني الدموع، نظر إلي بمودة لا أنساها وقال: خلاص بقى يا كفراوي.. كفارة.. انس.. مرحلة وانتهت.

بعد ذلك بشهور أصدر روايته «الكرنك»، وحين حضر إلى المقهى في موعده، ربت على كتفي مبتسما، وهمس في أذني: أنت «إسماعيل الشيخ» في الرواية يا سعيد.

من بين ما عشته في هذا المكان، أننا كنا والشاعر محمد عفيفي مطر في جلسة نجيب محفوظ، وأسأنا الأدب في حق أم كلثوم. وقلنا إنها من أسباب الهزيمة لأن عبدالناصر يستخدمها في تغييب وعي الناس، يومها لم ينطق الرجل بحرف، وظل صامتا يصغي لنا، لكنه لا ينظر نحونا، ولا يشاركنا الحديث، لكن وجهه كان ينطوي على ألم وحزن، فيما نغرق نحن في حماسة الشباب، آخر الندوة غادر المكان، ثم توقف عند الرصيف واستدعاني، فهرولت ناحيته، فوضع يده على كتفي محذرا وقال لي بحدة: إياك أن تشتم أم كلثوم أمامي مرة أخرى. وحين عدت إلى الحلقة خجلا سألني الأصدقاء عما جرى؟ وحين أخبرتهم بالأمر، عنفوني وقالوا لي: يا بني آدم إذا كانت بنته اسمها أم كلثوم.

القاهرة وزمانها الأجمل

تتواتر الحكايا بعد انقضاء كل تلك السنين، وأتذوق رائحة المكان، وأستعيد حركة من رحلوا من الأصدقاء. نجيب سرور وأمل دنقل وعبدالحكيم قاسم ويحيى الطاهر عبدالله، هؤلاء الذين كانوا يحدثون ذلك الصخب، ويعيشون حلمهم بالثورة والتغيير. أستعيد ليالي المقهى الصاخبة بعد هذا العمر، فأجد في نفسي شوقا عارما إليها.

أمضى أمل دنقل طوال وجوده في القاهرة بلا مأوى يخصه، كانت بيوت أصدقائه وقلوبهم ملاذا له وأمنا، ومكانا صالحا لممارسة عيشة المزعج. لم يضق به أحد يوما. ينتهي من «ريش» في الليل، ثم ينتقل إلى «أتيليه» الكتاب والفنانين، بعده إلى مقهى سوق الحميدية في باب اللوق، ثم قبل الفجر يتجه إلى مقهى شعبي في التوفيقية، وحين ينبلج النور قليلا، ينهض قاصدا أي بيت من بيوت أصحابه، كان شيخا للصعاليك، لا يكف عن الجدل وممارسة الحوار، ضعيفا، مثل حمل وديع أمام أصحاب المواهب الحقيقية. وعدوانيا مدمرا أمام الأدعياء، وفقراء الخيال، والمواهب. كان أمل شديد الاعتزاز بذاته وبشعره، وإذا عثر على موهبة مبشرة سعى بشعرها للنشر، متبنيا تلك الموهبة بالرعاية والحب. كنت أسكن في ضاحية بعيدة اسمها «عزبة النخل»، يربطها بالقاهرة المترو القديم، وكان أمل يأتي آخر الليل ليبيت عندي، وفي ليلة نمت متأخرا، وظل أمل يطرق الباب، ثم النافذة وقتا طويلا وأنا لا أستيقظ، يعالج شيش النافذة حتى فتحه، وحين نفذ منه إلى داخل الشقة وجدني أضع دورقا من الماء ليبرد على سياج النافذة. حمل أمل الدورق ودلقه كله على وجهي، حيث فزعت من النوم صارخا حين ذلك صاح في وجهي: قوم.. لعن الله والديك.. هو أنت نائم في جب.

أحاول ترتيب ما ولى من ذكريات هذا المقهى. أستعيدها في سياقات زمنها المنقضي، تللك الفترة من الحراك الاجتماعي الهادئ، وأهل القاهرة يمارسون قيلولتهم في الظهر، سكان لا يتجاوزون خمسة ملايين، وساعة العصر تبدو المدينة هادئة ورحيمة، والشوارع بلا بشر عصبيين، تخرج البنات في زينتهن إلى شارع سليمان باشا، فيما نكون أنا وإبراهيم أصلان جالسين، يغمزني وهو يداعب شاربه التاريخي ويهمس: انظر حولك يا فلاح.

ما الذي دفع بعض الكتاب في ١٩٧٠ إلى جمع القروش للاحتفال بعيد ميلاد نجيب محفوظ؟ كيف فكروا أن تكون الهدية هي روايته «ثرثرة فوق النيل» ويوقع عليها كل أبناء هذا الجيل؟

أذكر ذلك اليوم في المقهى ونحن ننشد بلادي بلادي، ومحمد حافظ رجب يقول لنجيب محفوظ: كيف تأتى لك أن تكون رجل اللحظة كل وقت؟

في العام ١٩٧٢ أعلن الرئيس الراحل أنور السادات أنه عام الحسم. ومر العام ولم يحسم شيء، وعلى طاولات المقهى كتب بيان الكتاب والفنانين الشهير الذي يحمل الكثير من الأسئلة عن المعركة، وعن المصير، وموقف المثقفين من كل هذه الأحداث.

تولى أمر البيان «المواطن» إبراهيم منصور، وذهب إلى توفيق الحكيم الذي أعاد صياغة كتابة البيان المتشددة، ووقعه هو ونجيب محفوظ وثروت أباظة، ثم وقعه أساطين كتاب هذا الزمان، اشتد جنون السلطة، وأعلنت قوائم الفصل من الاتحاد الاشتراكي، واجتمع د. حاتم بالكتّاب الكبار، وخطب السادات خطبته الشهيرة التي أطلق على كتاب «ريش» فيها اسم «الأفنديات».

وتمر السنوات، ويعلن السادات موافقته على زيارة القدس، ويخرج من المقهى إبراهيم منصور رافعا لافتته التاريخية «لا يا سادات»، بعدها يمضي إلى المعتقل في سجنة طويلة.

في العام ١٩٧٨ تصدر التعليمات إلى صاحب المقهى بأن تكون إجازته الجمعة، يوم ندوة نجيب محفوظ، ويفهم الروائي الكبير الرسالة وينتقل إلى كازينو قصر النيل وتنتهي الندوة، ويشحب «زمن ريش» الثقافي مفسحا الزمن لزمن آخر يهجم على الوطن بقسوة، زمن الانفتاح المرعب، وصفه الروائي إدوار الخراط في دراسة مهمة «زمن هزيمة الآمال الكبيرة، وتمزق الذات الجماعية، والتضاد الجارح بين الشعارات المجلجلة والتحقيقات المحدودة، واختراق الهزيمة بكسر مجيد مؤقت، واقتحام قيم الاستهلال، وسطوة قيم الكومبرادور على منهج الانفتاح، وسيادة الإعلام المقنن والموجه لقنوات مخطط لها، وشحوب مفهوم الاشتراكية وتمكن البيروقراطية، وسيطرة حقبة أزمة الهوية، وتضخم الغيبيات بمقولات متوهمة عن الماضي، وهجرة المصريين إلى الخارج». وأضيف: حقبة التقارب مع العدو، ومأساة فلسطين، وغزو الكويت المحزن الذي أفرز عجز الأمة عن مواجهة دكتاتورية حكامها.

أغلق مقهى «ريش» بعد ذلك من السنين عشر، واختفى روّاده من الكتاب والفنانين، ولم أكن أشاهد فيه إلا صاحبه، وذلك الرجل الأسمر الجميل، ذلك النوبي «فلفل»، الذي ارتبط بالمكان منذ الأربعينيات حتى اليوم. عاصر جيل الأربعينيات والخمسينيات والستينيات حتى اليوم، كأنه مثل زمن المقهى، المقيم على حراسته، يحمل له كل الولاء.. نادل نعم؟.. لكنه في حقيقة الأمر يجسد روح المكان.

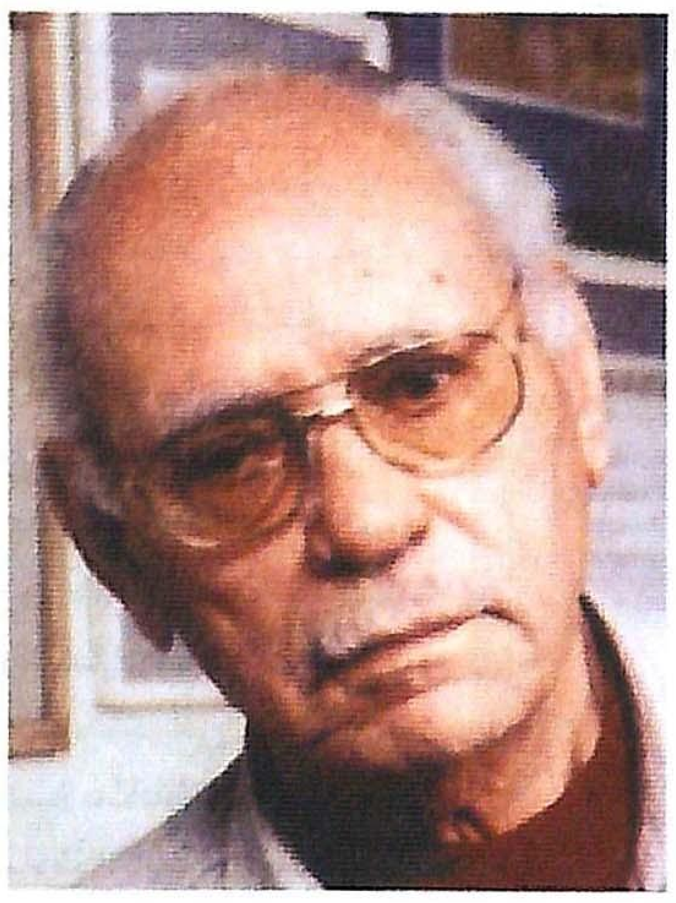
أذكر أننا كم اقترضنا منه مالا، وشربنا بضمانته، وكان يملؤنا التفاؤل كلما رأيناه في بذلته السموكنج السوداء، وبابيونه الأسود، يرسم على وجهه ابتسامته وطيبته، ويحتوي في قلبه أملا أن تتغير الأحوال، وتنمحي عن الواقع سلطة المال الزائف، وتختفي زحمة الأرصفة، وسطوة عمارات الإسمنت، ودخان الشيش المحاصرة، وانتشار المقاهي العشوائية، وقيم نموذج الحياة الأمريكية الفظة.

يعود «ريش» الآن جديدا في كل شيء، يعود بنظافته ورونقه بعد افتتاحه، ليفتح لنا طاقة من الضوء على ماضي القاهرة البديع.

فهل يعود زمنه؟ ◆

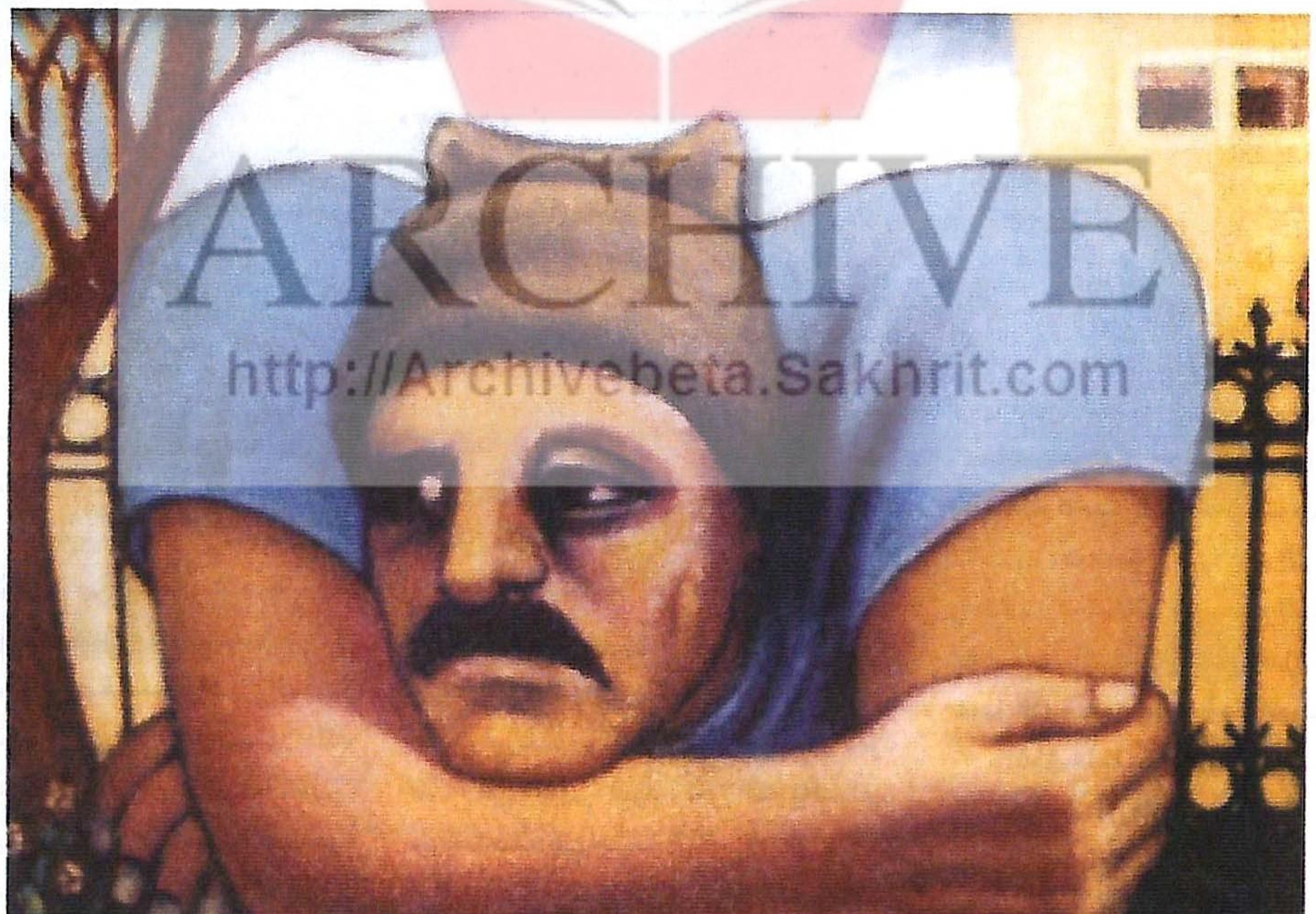
”
خرجت من المقهى مظاهرات تندد باغتيال المناضل والمبدع الفلسطيني غسان كنعاني، وكُتب عليه بيان المثقفين الشهير عام ١٩٧٢ عندما لم ينفذ السادات وعده ويحسم المعركة مع العدو الإسرائيلي. وفي عام ١٩٧٨ أراحت الحكومة نفسها وأصدرت التعليمات إلى صاحب المقهى بإغلاقه يوم الجمعة وهو يوم ندوة نجيب محفوظ الأسبوعية
“

اختار ملامح حياة أشبه بسيرة أبطال الملاحم، رافضا أن يكون فنه سلعة تخضع لمتطلبات السوق في زمن التطلعات والانفتاح، ربط أصالة الصعيد وقيمه بثقافة المتوسط، عاشقا لزرقة البحر الأبيض المتوسط في الأنفوشي من أول نظرة، عندما وقع في حب صيادي كوم الدكة على طريقة فنان الشعب خالد الذكر سيد درويش.. دفعته روح الفنان الهاوي إلى التثقيف بالفن التشكيلي، سواء من خلال نشاط جماعة الفن الحديث المعلن أو السري.. إنه الفنان محمد حامد عويس (١٩١٩) ابن قرية كفر منصور - بني سويف، وأحد رواد الواقعية الاشتراكية في مصر والعالم جنبا إلى جنب مع رواد الفن المكسيكي العظام من مثل ديجو ريفيرا وخوسيه أوروزكو، الذي ينتمي إلى الجيل الثاني في حركة الفن التشكيلي في ذلك الجيل الذي وقع عليه عبء تواصل الأجيال، بعد أن أسس الجيل الأول بقيادة محمود مختار (١٨٨١-١٩٣٤) دعائم نهضة فنية وليدة، لكنها مزجت بين منطلقات الفن الأوروبي وعناصر تراثية قومية.



الفنان حامد عويس
رسم "حُماة الحياة".. وهو منهم

سيد هويدي - مصر



البطالة - ١٩٨٩ - زيت على توال

على شاطئ النيل جنوب القاهرة، فيما يقارب ٢٥٠ كيلو مترا، كان الطفل محمد حامد عويس يجسد من الطين أشكالا في صورة حيوانات خرافية وطيور وفلاحين أثناء عملهم في الحقول، ويلتقي في ذلك مع طفولة مثال مصر الأول محمود مختار، لكن الأخير ارتبط بنيل شمال الوادي بإحدى قرى مدينة المنصورة، ولأن القاهرة هي المركز الثقافي والفني وما زالت، حيث كانت مسرحا لتحقيق أحلام الكثيرين، فقد اتجه عويس إلى القاهرة في البداية لتحقيق حلم العشيرة التي أرادت أن يكون ضابط بوليس، لكن شاءت الأقدار أن تكون فيلا المدرسة العليا للفنون الجميلة بشكلها المعماري الفريد وسط الأشجار في طريقه اليومي إلى الكشف الطبي والرياضي والهيئة المؤهل لمدرسة البوليس، فيتخذ حامد عويس قرارا جريئا بالالتحاق بمدرسة الفنون الجميلة بعد أن دفع جنيها مصريا واحدا مصروف الكورس (السنة الدراسية) في عام ١٩٣٩.

وعلى الرغم من أن بداية حامد عويس في مدرسة الفنون الجميلة ارتبطت بالنحت، فإنه ظل يرسم بقوة ومن دون توقف، مناظر الطبيعة في الريف من حقول وحدائق النيل ورسم أيضا كل أفراد أسرته في كفر منصور.

كانت القاهرة في الأربعينيات تموج بنشاط الجماعات الثورية، بما تضمه من أحزاب، حيث شهدت نشاط تنظيم الإخوان المسلمين وثلاث منظمات يسارية وحزب شيوعي، وعبر مجلة «مجلتي» التي كان يصدرها أحمد الصاوي محمد، تعرف حامد عويس على الحركة الثقافية والسياسية التي تنذر برغبة في التغيير والتحديث وتطوير المجتمع، حيث انضم إلى الحركة الديموقراطية للتحرر الوطني «حدتو» في نشاطها السري، لكنه أسس جماعة «صوت الفنان» كجماعة تضم كل من يمارس الفن، سواء كان خريج فنون أو صنايع، ومن تحت عباءتها ظهر اتحاد خريجي الفنون الجميلة.

عن تلك الفترة.. يقول حامد عويس: «أفرز الواقع شعارا «أنه ليس كل خريج مدرسة الفنون فنانا» لذلك أسسنا جماعة الفن الحديث وكانت تضم الناشطين فنيا، فلم تكن عضويتها قاصرة على الخريجين، وضمت: جمال السجيني (١٩١٧-١٩٧٧)، عز الدين حمودة وزوجته، زينب عبدالحميد، جاذبية سرى (١٩٢٥)، صلاح يسري، نبيه عثمان، يوسف سيده، محمد حامد عويس.

ويضيف حامد عويس: «كان بيان الجماعة يحث على إبداع فن يدعو الناس إلى الاستيقاظ والثورة على الأوضاع السائدة، في وقت كانت مصر تعاني من وطأة استعمار إنكليزي، وتردي الأوضاع وصراع وفساد الحياة الحزبية، فرفضنا المدارس الفنية التي تدعو إلى التغريب كالسريالية والتجريد».

وينتصب حامد عويس في جلسته.. وهو يقول: «كلنا ارتبطنا بأفكار ثورة يوليو، حتى من قبل قيام الضباط الأحرار بالثورة في عام ١٩٥٢، فقد تمثلت بذور الثورة في الغضب الجماهيري على الظروف السائدة، سواء أثناء الحرب العالمية أو سبب نكبة فلسطين، كما تجلت مشاعر الناس في الحماس الطاغي لتبديد اليأس، فقد كان لدينا إحساس بأن الحال الذي كنا عليه بعد حرب فلسطين لن يستمر، لذلك عندما قامت الثورة، جاءت متناغمة مع أفكار قطاعات كبيرة من الشعب إلا من تناقض واحد، وهو قيام الجيش بها، على عكس ما كنا نتوقع، خاصة أننا كنا خارجين من ويلات ومآسي الحرب العالمية الثانية».

وعن الإحساس بالثورة.. قال «حامد عويس»: «بعد انطلاقة الضباط الأحرار سيطرت علينا فرحة، فقد سمعنا أول بيان للثورة ونحن على متن المركب الإيطالي (سيبيريا) في طريقنا إلى حضور بينالي فينيسيا مع أعضاء اتحاد خريجي الفنون الجميلة: حسن فؤاد، جمال كامل، عبدالغني أبو العينين، كمال الملاخ، أنيس منصور، لبنى عبدالعزيز، سيف وانلي (١٩٠٦-١٩٧٩) وأخيه أدهم وانلي (١٩٠٨-١٩٥٩)، لكن عندما وصلنا البينالي وجدنا تمثالا للملك فاروق يعترض طريقنا في مدخل الجناح المصري، كان قد نحته الفنان الرائد محمد حسن (١٨٩٢-١٩٦١) الذي كان يشغل وقتها مدير الأكاديمية المصرية في روما، فأجمع الفنانون على أن يرفع التمثال، ومع إصرارهم تم بالفعل رفعه».

لم يستطع حامد عويس إخفاء إحساسه بالزهو.. وهو يقول: «عندما دعيت إلى مصر، قمت بعمل لوحة كبيرة تصور طرد الملك، بمساحة مترين في متر ونصف، ووضعت فيها الأحاسيس المكبوتة منذ آلاف السنين،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بأسلوبي الذي اخترته عن قناعة وإيمان. وهو الواقعية الاجتماعية الاشتراكية التي تعرفت عليها في إيطاليا. متمردا على الطريقة التي كنت أرسم بها».

ويضيف.. «كلفني بعمل هذه اللوحة الفنان عبدالقادر رزق المسؤول عن الفنون الجميلة بوزارة المعارف (وزارة التربية والتعليم) وتتبع الفنون الجميلة وزارة الإرشاد القومي، وهذه اللوحة موجودة الآن على مقربة من المتحف البحري في الإسكندرية».

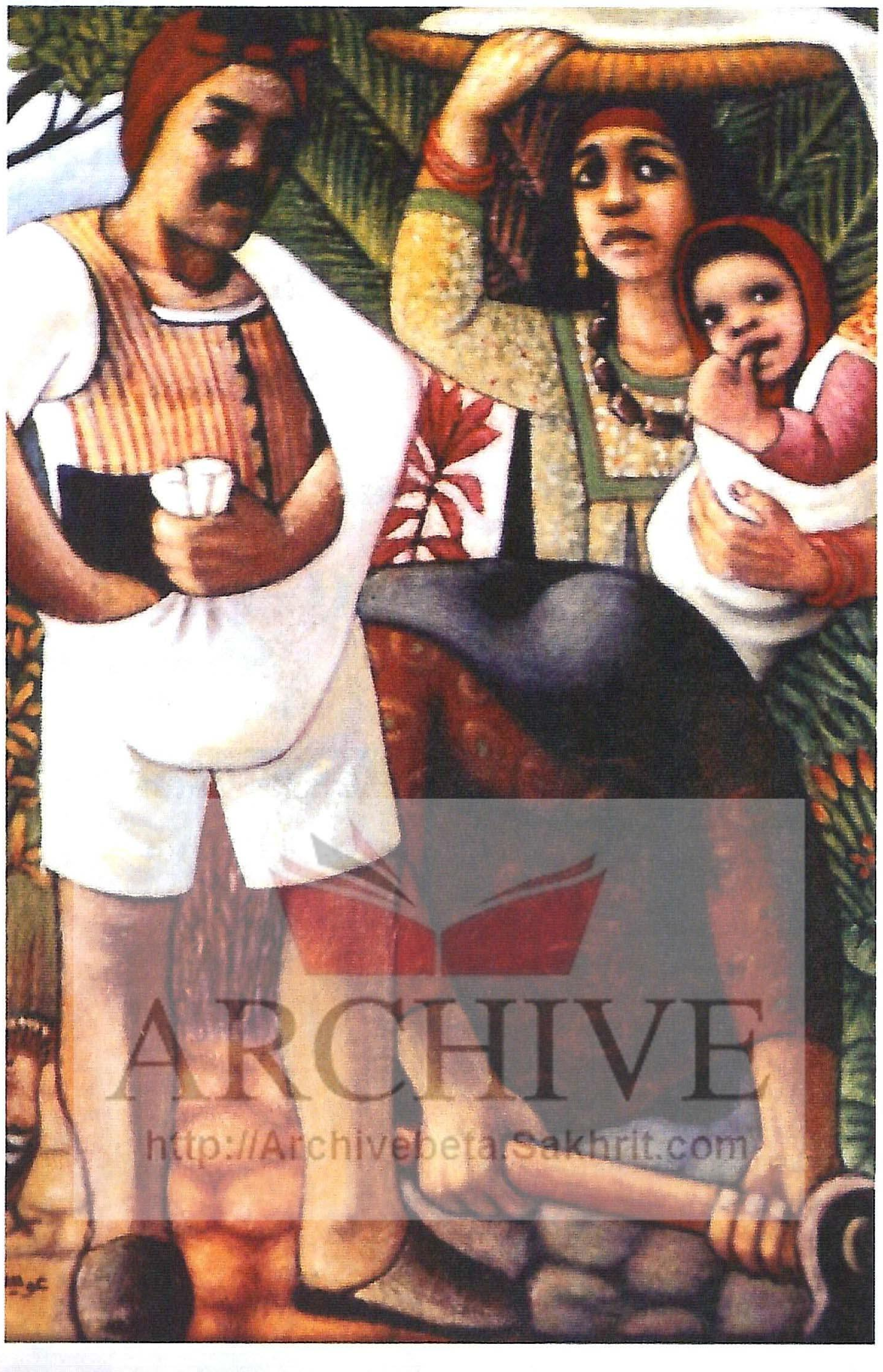
ولأن المدن أسرة تأخذك إلى عالمها طواعية، فقد وقع حامد عويس في حب مدينة الإسكندرية من أول نظرة، عندما زارها لأول مرة في عام ١٩٤٦ في الرحلة التي نظمها معهد المعلمين العالي بعد تخرجه من كلية الفنون الجميلة، حيث يقول: «هزني منظر البحر، فقد كانت أول مرة أرى فيها البحر مساحة ضخمة من المياه الزرقاء لا نهاية لها ولا آخر، في الوقت الذي لا أرى فيه الشاطئ الآخر، حيث اعتدت أن أرى في النيل شاطئين، من هذه اللحظة صممت على الإقامة بالإسكندرية، خاصة أن زوجتي إسكندرانية».

ذهبت إلى الإسكندرية عام ١٩٤٨، حيث اتجهت إلى تدريس الرسم بمدرسة الفاروقية الثانوية بشارع منشا - محرم بك، حتى عام ١٩٥٥، تلك المدرسة التي التحق خريجها بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية عند افتتاحها عام ١٩٥٧».. ويقول حامد عويس. «وفي الفترة التي تعرفت فيها على الفنان محمود سعيد، الذي فتحت آراؤه أمامي دروبا فكرية جديدة، كان يغلب على المناخ والنشاط الفني السكندري المسحة الأوروبية، وكانت الجاليات الأجنبية تختار فنانيها من بينها، أما الوجود المصري القليل فقد تمثل في وجود جماعة الأتيليه التي أسسها الفنان محمد ناجي (١٨٨٨-١٩٥٦)، ومحمود سعيد (١٨٩٧-١٩٦٤)، بالإضافة إلى الإخوة سيف وانلي وأدهم وانلي ونحات الأحجار الصلبة محمود موسى (١٩١٣-٢٠٠٣)».

ويقول حامد عويس عن الإسكندرية التي ترك القاهرة للإقامة بها: «شاهدت فنانين يتعيشون من نتاج أعمالهم وبيعها بأسعار مناسبة، فقد كان الفن في الإسكندرية يشعرك بأنك في أوروبا وليس في بلد عربي، وكان الأجانب يقيمون معارض من الخارج لفنانين عالميين، أمثال سلفادورو دالي الذي شاهدت روائعه قبل أن أراها في معرض الفنون الجميلة ببرشلونة».

اتسمت أعمال حامد عويس في فترة بداية الخمسينيات بتعدد الأساليب والمعالجات حيث تأثر ببيكاسو، ثم حطم الشكل على طريقة التكعيبيين، وسرعان ما انتقل إلى التعبيرية وربط الفن بالأدب من خلال التعبير عن صيغ أدبية كالبؤس والحزن والمعاناة، وهو ما نراه في لوحات «التريكو» و«قارئ الكوتشينة» (١٩٥٠)، بينما في لوحة «الحنان والمرأة والقطة» نجدها تقارب ألوان أعمال هنري ماتيس (١٨٦٩-١٩٥٤).

جاءت زيارة بينالي فينيسيا بمنزلة نقطة تحول جوهرية في حياة حامد عويس الفنية، وتشبه الزيارة التي قام بها الفنان


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صلاح طاهر في منتصف الخمسينيات إلى أمريكا، وجاء بعدها ليقدم تجربة جديدة أطلق عليها موسيقى اللون، مع الفارق طبعا، حيث روى الفنان حامد عويس للزميل الصحافي علي حامد قصة هذا التحول في المقال الذي نشر في فصلية «أحوال مصرية» (العدد الثاني عشر): «كنت أسعى لعمل لون فيه جرأة بعد أن مللت اللون الواحد بدرجاته المتعددة، وكنت أريد أن ألون.. أضع على السطح الأبيض ألوانا تصرخ، تتوهج، تتمرد، كما أردت أن يتحرك الشكل، وجدت ضالتي في الجناح الطلياني في بينالي فينيسيا، ووجدت في أعمال الطلاينة الفن الذي أريده وأحبه، عندما رسموا العمال البسطاء بأسلوب الواقعية الاشتراكية، من خلال منظور تعبيري يعكس الواقع والحياة بشكل جميل وصادق جدا، وفي الوقت الذي تأملت فيه تلك الأعمال التي كنت أشاهدها يوميا طوال فترة البينالي، عدت إلى عالمي لأمسك بكل ألواني. وبدأت أشتغل بالبنى والأسود والرماديات».

تزامن التحول الذي حدث للفنان حامد عويس في إيطاليا مع الحراك الاجتماعي الذي أحدثته ثورة يوليو في المجتمع المصري، حيث يقول: «لقد فتحت الثورة بوابة كبيرة للتعبير عن قضايا المجتمع ووفرت سبل الإبداع، فمع أول تجربة لنظام التفرغ للفنانين في عام ١٩٥٧، حصلت على أول منحة تفرغ للإنتاج الفني».

«لقد عرفت مع الثورة طريقي للتعبير عن أحلام الناس، كان إحساسي بالفلاحين، باعتباري واحدا منهم، يحملني مسؤولية، ويجعلني أفكر باستمرار في الكيفية التي أرسمهم بها في لوحاتي، فجاءت لوحة «الإصلاح الزراعي» التي تضم الفلاح وزوجته وأولاده، أما العمال، قوة العمل الحقيقية، فقد تجذر إيماني بهم من قلبي فرسمت لوحة «خروج الوردية» في عام ١٩٥٦، وهي موجودة الآن في متحف الفن المصري الحديث في القاهرة، ثم أنجزت اللوحة التي أحبها «عمال الدريسة» التي تصور العمال أثناء عملهم بالليل في تركيب قضبان السكك الحديدية، وحصلت عنها على جائزة «جوجنهايم» الدولية في العام نفسه، تلك السنة التي تأسست فيها الجائزة، واللوحة موجودة الآن في متحف الفن الحديث بنيويورك».

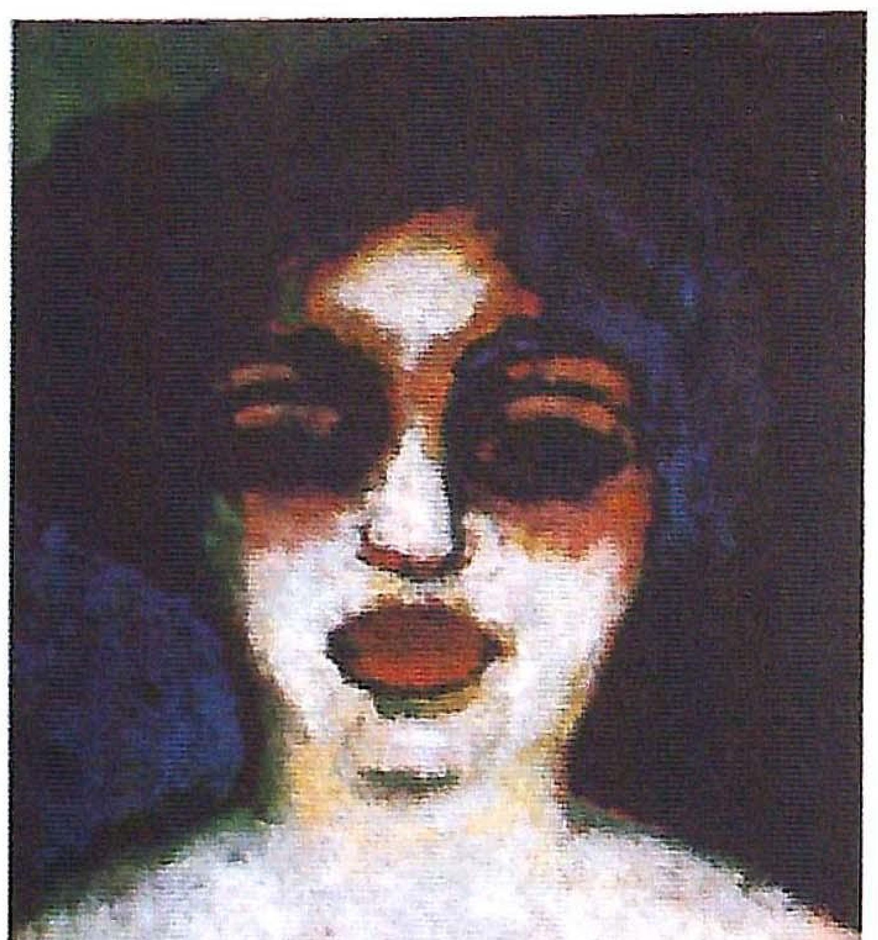
يعتبر عويس أن عدوان العام ١٩٥٦ هو أول احتكاك خارجي للثورة، بين نظام جديد وعدو من الخارج.. حيث يقول: «لقد كنت وقتها ضابط احتياط مجند في الإسكندرية، وشاركنا في تماسك الجبهة الداخلية، في إطار ما يسمى بالجيش الشعبي وانتصرنا، وهو التوجه الذي قادني بعد ذلك إلى عمل لوحة الجبهة الشعبية الوطنية «تحالف قوى الشعب العامل» الموجودة الآن في متحف بوشكين في موسكو، الذي يضم مليوني عمل فني، وهي تصور أعضاء تحالف قوى الشعب العامل من فلاح وعامل ورأس مالي وطني ومرأة، وتلك الصيغة السياسية التي لخصت فلسفة الثورة في مناخها الاشتراكي، وترجمة توجهها من خلال هذا التجمع الفريد الذي تميزت به ثورتنا على مستوى العالم كله، ولم تتجاهل فيه أي شريحة من عناصر الأمة».

وتتسلل ابتسامة إلى وجه حامد عويس الذي يجلس وسط لوحاته ويقول: «لقد أتيح لي أن أعرض في موسكو، باكو، لينينجراد، وفي متحف الفن الشرقي أيضا، وهو المتحف الذي أنجز عن أعمالي كتابا فاخرا»، ويضيف: «لقد ربطت بين الثورة والنيل، ورسمت السد العالي على هيئة جبل كبير يمنحنا الماء، في الوقت الذي يقف فيه طفل باللون الفاتح ومعه طفل أسمر على هضبة يرويان وردة معا، وهو التوجه الذي آمنت به، وما زلت أجد فيه أحد ثوابت الأمة، وكنت قد تأثرت بالفنان الإسباني الثائر جويا والفرنسي دوميه، وماتا التشيلي، ورائد التصوير الشعبي المكسيكي ديجو ريفيرا الذي رسم الناس وناهض الرأسمالية العالمية في جداريته بالمكسيك، وأيضا بنيويورك، سان فرانسيسكو، ديترويت، كما كان يعجبني أعمال الفنان المكسيكي خوسيه أوروزكو».

وبصوت يكسوه الأسى والشجن.. يقول حامد عويس صاحب لوحة «حماة الحياة»: «في الوقت الذي كنا نحلق في سماء الحلم الاشتراكي ونحلم بواقع زاهر للجميع، استيقظنا على نكسة ٥ يونيو العام ١٩٦٧ فأفقدتنا الثقة بالنفس وبالناس، أو أفقدت الناس ثقتهم بأنفسهم، لكن صرخنا عندما شاهدنا الزعيم جمال عبدالناصر على شاشة التلفزيون يلقي خطاب التنحي، فقد خرجت صرخة واحدة من الجميع.. لا.. لا.. هذا خطأ، وخرجنا في الشوارع على غير هدى، ولأول مرة أرى فيها المظاهرات بهذه الثورة من دون ترتيب، على خلاف ما كنا نقوم به في الأربعينيات في ترتيب للمظاهرات قبل حدوثها بأيام وأحيانا بشهور، حيث جاء رد فعل الناس بشكل عفوي وتلقائي، ومؤثر ومعبر.. إنها أيام لا تنسى».

ويضيف حامد عويس، وإلى جواره لوحة خروج الوردية ليلا: «في هذه الأثناء، لأول مرة في حياتي ألجأ إلى الرمز في أعمالي، ليس خوفا من السجن أو الاعتقال، لكن خوفا على الناس من الإحباط وفقدان الثقة، فسرعان ما تمالكت نفسي وأفكاري ورسمت لوحة «حماة الحياة».

وإذا كان نصر أكتوبر في العام ١٩٧٣ قد أعاد لنا الثقة بالنفس والقوة والعزة، فقد رسمت في العام ١٩٧٥ لوحة «فلسطين»، وصورت فيها رجلا فلسطينيا فولاذيا، لكن في قلبه طفل.. الذي أصبح بعد ذلك طفل الحجارة».

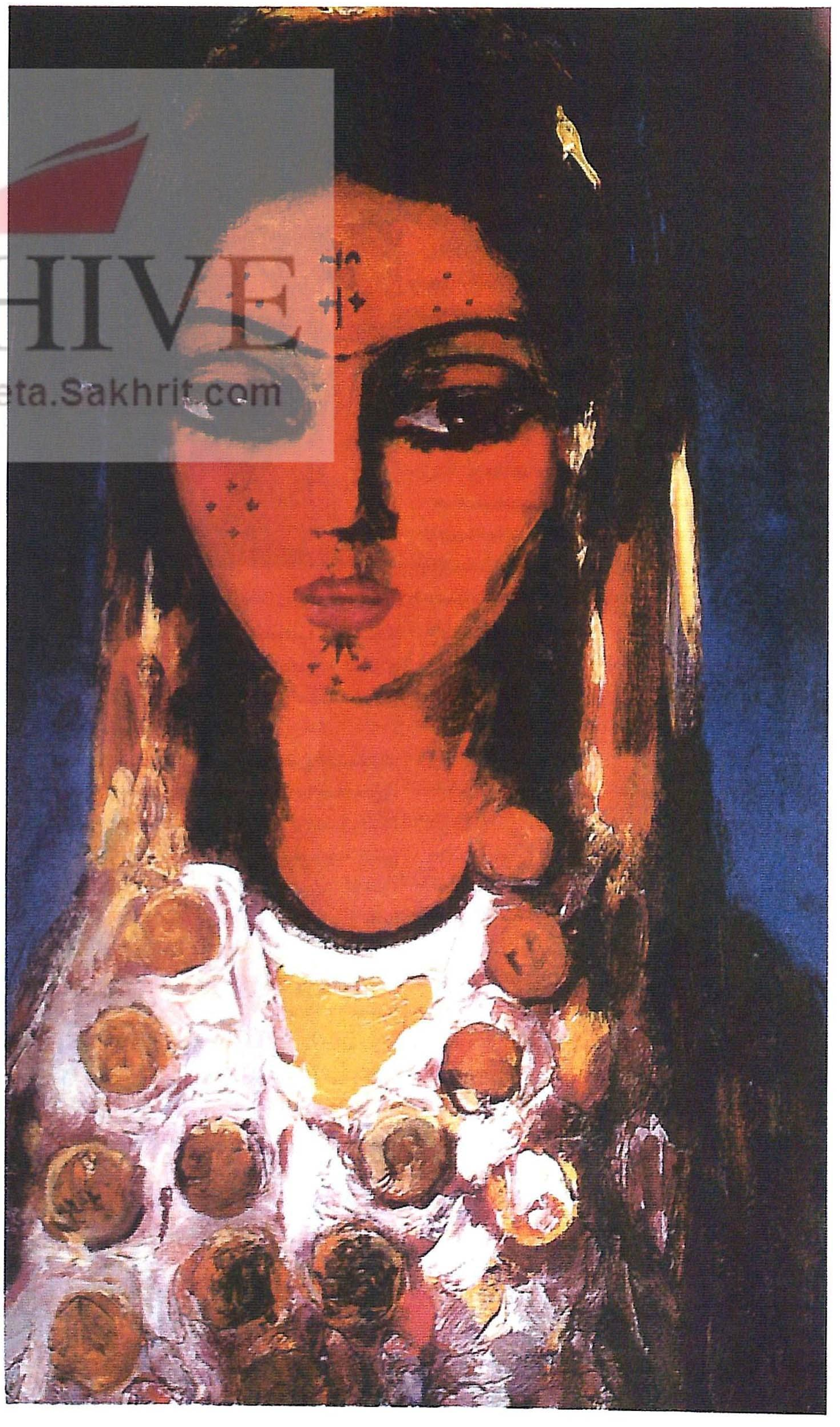


ولد فان دونجن في هولندا سنة ١٨٧٧، ورحل عن عالمنا في مظاهرات ثورة الطلبة في أوروبا ١٩٦٨، بين الرحيل والميلاد ٩١ عاما؛ عاشها الهولندي الجميل بالطول والعرض في حالة إبداع متصل، فهو الذي حضر إلى باريس للاحتفال بعيد الثورة ١٤ يوليو - ثورة فرنسا الوطنية - ويحمل ١٠٠ فلورا هولندي راكبا في قطار السعادة، ثم عمل بائع خضار في سوق باريس بحي ليهال (مكان سنتر جورج بومبيدو الحالي)، ولكنه توفي في قصره الكبير في مدينة موناكو. فكيف انتقل من الفقر إلى الثراء ... من السطحية إلى الصدق ... من الحقيقة إلى الحلم؟ ... حياة مغامرة لكنها قصة بديعة من قصص المبدعين.

ابن هولندا.. وتلميذ رمبرانت.. وصديق محمود مختار

كيز فان دونجن "الوحشية".. بملامح عربية

عبدالرزاق عكاشة - باريس



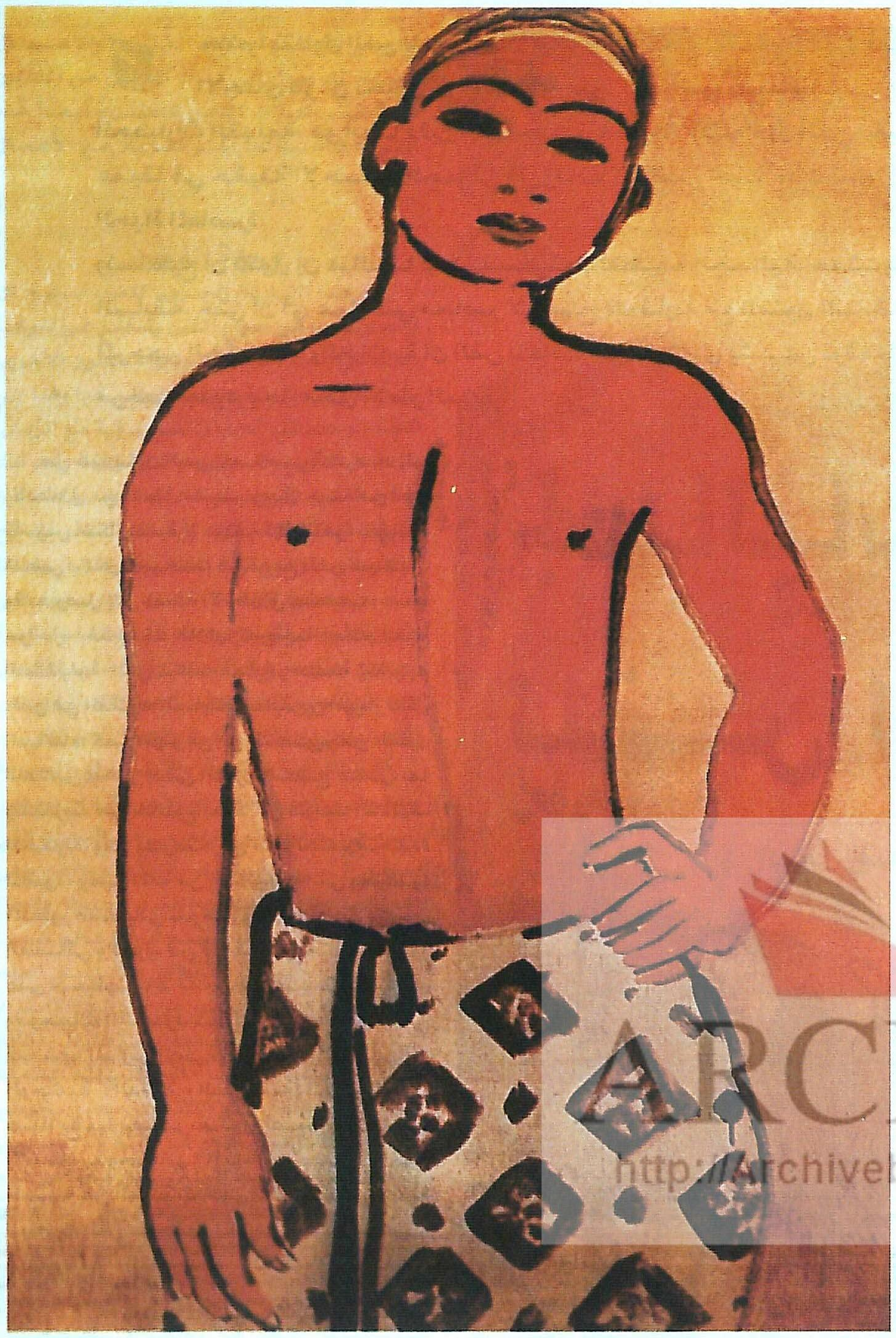
كان عمر كيز فان دونجن ٢٠ عاما، في ١٨٩٧، حين حضر إلى باريس بقليل من المال بتحريض من أبيه لحضور حفلات باريس، لكن كان هذا اليوم مصدر تحول في حياته، حيث سكن ذاكرته ولم يفارقه، وظل يظن أن باريس هي دائما ١٤يوليو فقط حتى في حالة الفقر الذي كان يعض فناني المونمارات، التي صعد إليها ضمن مجموعة فناني مدرسة باريس مع بيكاسو وماتيس وموديلياني. باريس في هذه الفترة كانت الجميلة التي رسمها بونار شارع بولفالا أوثمان. كانت كلود مونيه والتأثيريون الذين يرسمون ملامحها البديعة في محطة قطار سان لازار وكنيسة نوتردام، كانت رينوار البديع الذي نضج واشتهر بحفلات الرقص عند الطبقة البرجوازية .. كانت باريس الحركة، المرأة التي كانت تفور وتغلي في هذه السنوات، وحتى نهاية الثلاثينيات كادت تهدأ وتنضج في عيون المبدعين. ويضع تولوزلوترك عناوين كبرى لشوارعها الخلفية، حي بيجال والمولان روج (الطاحونة الحمراء).

سكن دونجن في مكان اسمه بتوه لافوار بجوار بيكاسو وماكس جاكوب. وبدأ يرسم في الجرائد بعد أن ترك عمله في سوق الخضار في حي ليهال الشهير. كانت رسومه منذ البداية في الصحافة تحمل خصوصية شديدة، فهي عميقة اللون غارقة في الظلال، تتمتع بإحكام زوايا اللون الأسود كحالة ظل داكن. كان يذكر قارئ الجريدة بموطنه فان جوخ، لكنه يعشق رمبرانت سيد الضوء، وكان يرى أنه امتداد حقيقي لرمبرانت، جذبت رسومه في الصحافة في هذه الفترة عددا كبيرا من المتابعين منهم ماكس مليلنه الذي دعم دخول كيز فان دونجن في عام ١٩٠٤ في صالون المستقلين، ثم صالون الخريف. يقول النقاد إن كيز استغل الفرصة، فلم يدخل كفنان منبهر بأنه سوف يعرض في هذه الصالونات، إنما دخل واثقا من نفسه يعرف ماذا يقول في أعماله، بل إن أعماله بهرت الآخرين بذلك البريق اللامع وقوة البناء والخط الأسود، لذلك اختاره جاليري فولار أشهر جاليرات هذا الوقت للعرض عنده، فبدأت الحياة تبتسم للهولندي القادم إلى باريس في سنوات الإبداع والعشق، سنوات الحب والتمرد على كل شيء.

بدأت الحياة تبتسم بسبب مقالة أخرى كتبها عنه سيد النقاد وأبوهم الروحي في ذلك الوقت المعلم «فنيون»، وهكذا فإن الشاب الصغير كيز فان دونجن بدأ يملك المال، فقرر السفر والترحال، لكن لا تأتي الحياة بما تشتهي الأنفس، ففي عام ١٩١٤ تقع الحرب العالمية الأولى، وكان كيز فان دونجن متزوجا من هولندية في هذا الوقت وعنده بنت. فحين وقعت الحرب ترك زوجته في هولندا، وحضر مع البنت الصغيرة، فالأم رفضت ترك وطنها، لذلك أودع ابنته عند فيرلاند صديقة بيكاسو كي تربيها، وذهب هو إلى حبيبته باريس، في هذه الفترة كان يسمى «الهولندي الجميل»، وقابل امرأة أخرى كانت تعشقه اسمها جاسمين جاكوب، كانت إحدى المشهورات في عالم الموضة والملابس والحفلات، وكانت تقيم له الحفلات التي يحبها والتي كان يرتدي فيها الملابس الغالية الثمن، بدل سموكن أو ملابس بحار يتخفى في زي إله البحر في الأسطورة اليونانية «نبتين»، ورسم لنفسه صورة زيتية كبرى باسم «كيز في ملابس الإله نبتين إله البحر»، لكن الغريب أنه لم يكن سعيدا بهذا الثراء، وكان يشعر بأنه ثراء سطحي مبتذل إلى لدرجة أنه كان يرغب، من دون وعي، أن تكون هذه الحفلات تنكرية. كان لا يحب جاسمين جاكوب بدرجة كبرى لأنه كان يرى فيها صورة سطحية لزوجة تصنع الأحداث حتى تكون في قلبها. وكان ينظر إليها على أنها سيدة مجتمع سفلي وليست بنت مجتمع. إنما تتصنع ذلك مثل طبقة اليهوديات القادمات إلى المجتمع الفرنسي كموضة جديدة زادت بعد الحرب العالمية، وزاد تدخلها في نسيج الطبقة البرجوازية. لهذا السبب لم تأخذه حياة السهر من الفنان المبدع بداخله، لذلك سافر إلى بلجيكا فعاد إلى باريس كي ينفصل عن زوجته الثانية، ويتعرف على أخرى إيطالية هي بنت مجتمع أرستقراطي حقيقي وغير متصنعة مثل جاسمين.

كان اسمها لويزا كازتي، كانت امرأة لها حضور وقوة شخصية، حياتها حدوتة ثقافية كان يتداولها مثقفو هذا الوقت. كانت تملك قصرا في فينيسيا وتربي نمورا وتمشي وفي يدها نمران. عاش معها قصة جميلة تشبه قصة جويا المبدع مع زوجته لدوشيه ألب. كانت لويزا كازتي تجلس لكيز كموديل قوية الشخصية محددة الملامح، ويبدو أن كيز،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



نفسيا دون أن يدري. كان يبحث عن هذا النموذج في أعماله المحددة الخطوط القوية في اللون. التي بدأت تحظى بشهرة كبرى في هذا الوقت. وبدأ كرسام وجوه مميز عندما طلبت منه دنوي - شاعرة من أكبر شاعرات فرنسا - رسم بورتريه لها شخصيا. ثم أولتي الممثلة الفرنسية المعروفة في هذا الوقت. بدأ يرسم وجوه الطبقة المثقفة والغنية المميزة بأسلوبه الوحشي الجميل والخاص. في عام ١٩٢٦ زار مصر بهدف الإقامة بها شهرا، لكنه قضى بها ستة أشهر كاملة، حيث سبق له زيارة القاهرة قبل الحرب العالمية الأولى ١٩١٢.

القاهرة في عين الفنان

حين نطالع أحد كتب فناني المستشرقين عن مصر، سوف نقف أمام اثنين من الفنانين لهما خصوصية شديدة التعبير حين اهتما بمعاصرة الحدث، وأن مصر في عيونهما ذات رؤية بصرية حديثة، وليست صورة مفتعلة ذات جمال زخرفي يرضي النفوس المريضة التي تظن أن الشرق هو تلك المرأة التي تحمل الجرة وصدرها نصف عار كي يلعب فيه المارة من الأجانب ... لكن لوحات كيز فان دونجن عن مصر غير ذلك. خاصة أن فان دونجن رسم فلاحات مصر مثل ما رسم أميرات باريس، الأسلوب الوحشي نفسه القوي اللون المحدد بالخط الأسود العفوي أو الغجري البديع، الأحمر الصارخ، الأصفر عالي الصوت، التضاد في اللون الغامق والمضاء، كما نسج من طبيعة القاهرة لوحة بديعة تعتبر نبوءة مبكرة في إطار مدرسة التجريد، حين اختصر العناصر المصرية في عدة خطوط محدودة.

وحين نرى اللوحة فورا نرى شمس مصر القوية تغطي كل ملامح المدينة تحتها تلتحف الأشكال والرموز، ولا يبقى غير عدة خطوط سوداء تدلنا على اختصار عناصر المرأة المصرية العائدة من النيل حاملة الجرة، وخط يدل على بقرة تشرب من مياه النيل. كما أن الاختصار في اللوحة يضعنا أمام حالة انبهار مبكر عند هذا المبدع الذي استهواه المنظر الطبيعي.

في عام ١٩٢٦، حيث قضى ستة أشهر كاملة، كان يخرج صباحا إلى الحقول المصرية، ويعود مساء إلى مسكنه في شارع الأنتكخانة، كان يرسم ومعه محمود مختار الذي يسجل رسوما سريعة لأعماله النحتية القوية البناء. كان الخط يستهوي كيزفان دونجن، وكانت عيونه تشرب أو ترتشف الألوان المصرية الصريحة والقوية الفاقعة، وكان يقول لمختار: «تعرف يا سيد مختار أظن أن الوحشية ولدت هنا في القاهرة في الحقول المصرية أو في حي روض الفرج أو بجوار الأنتكخانة» (مكان سكنه).

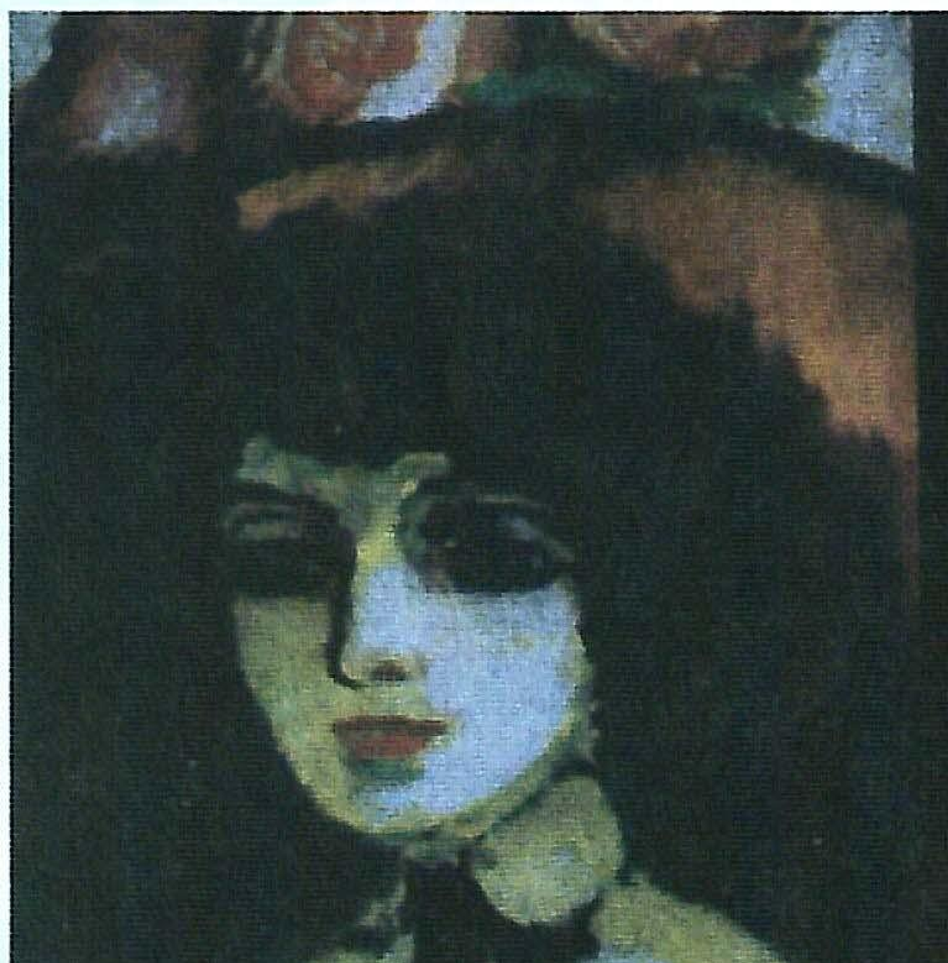
في هذه الفترة رسم كيز عشرات اللوحات لمصر تتميز بالاختصار البديع وقوة الخط والبناء، كما في لوحة «فتى عربي من مصر»، هذه اللوحة التي تصدرت غلاف معظم المطبوعات التي صدرت حول الفنان، ولوحة الفلاحة المصرية «ضاربة الودع» التي رسمها مثل أميرة باريسية. اللوحة تحمل غنائية شديدة الوهج وألوانا صارخة صريحة، كأنها تأكيد على هوية الفنان الوحشية من خلال هذه الفلاحة المصرية. إن كيز فان دونجن يغمر أعماله بالألوان الطازجة الحية الصريحة. إنه إعلان انتصار للغناء اللوني، والغريب أن هذه المجموعة المصرية من الأعمال بعضها كان يضع أو يسهل الحلول أمام فان دونجن، مثل لوحة النزول إلى النيل كما يختصر الفنان الألوان. الاختصار هنا يعني التناقض التام مع الحالة المتعارف عليها عند الفنان، فهذه الحالة التي تجعل الفنان يضع كميات الألوان الصريحة كي يكشف عن نور أو ضوء وسط كميات الظلام الداكن التي تساعد كميات الألوان على هذا الطرح. لكن يبدو أن في لوحاته عن مصر الضوء الطبيعي الذي يغازل الحياة، ضوء الخامسة صباحا، لحظات الشروق تجعل الضوء وسيلة مرئية حيث لايوجد ضباب كما في أوروبا، فهو هنا يريد إزاحة الضباب والعتمة. أما هناك في مصر والعالم الشرقي فلا ضباب، إنه الضوء المباشر. لذلك عشق الفنان الشرق ومصر، ووجد رد فعل يقابل قوته اللونية، ويدلنا على ذلك لوحة «فتى عربي من مصر»، حين نعود إليها بالتحليل نجد فان دونجن وضع خطا أسود قويا عريضا كأنه يرسم ملاكا أو صورا من وجوه الفيوم حين يلف النور رأس وجسد الموديل. لكن النور هنا نابع من قوة الخط الأسود، وهو في هذا يذكرنا بالتناقض الذي طرحه جورج ووه، ثم يفاجئنا الفنان حين يلون الوجه والجسد بالأحمر الصارخ، وهي نبوءة مبكرة عن ثورة تسكن جسد هذا الفتى المصري العربي. هذه النبوءة محددة أيضا في جماليات اللون الأخضر كبعد ثالث في الخلفية التي تعرضنا لحالة تباين بتناقض لوني بين الساخن إلى حد الثورة واللون البارد إلى حد الهدوء الأخضر، كما كان بسيطا في التعبير المباشر، لكن حين نضع اللوحة تحت المجهر النقدي نكتشف أنها عامرة بأسرار الأسرار.

حتى سروال الفتى العربي الذي يحمل نقوشا زخرفية بسيطة، تعكس رشاقة الخط المرسوم نظرة الفتى المتطلعة إلى الأفق اللامحدود، وتؤكد أنه كان لا يصور الشيء الساكن، إنما يحرك ألوانه في حركة مستمرة ومتمردة على الصمت.

يقول أحد النقاد المعروفين «إن كيز فان دونجن كان يلبس ملابس بحار لأن عيونه كانت تبحر باتجاه مصر. عيون سعيدة عامرة بالحب وأصوات وموسيقى العصافير».

في عام ١٩٤٠ بدا فان دونجن غريبا، لم يكن سعيدا كما كان من قبل، خاصة أن الآخرين بدأوا يحقدون عليه، فبدأ يشعر بالمرارة من الحقد والظلم، وبدا كأنه يدفع ثمن «ما» لا يعرفه .. لكن النقاد كانوا يعرفون أن فان دونجن عرض في ألمانيا وقت وجود هتلر في السلطة ... كان أصدقاؤه يحسدونه أيضا «يقولون إنه يعرف كيف يصل عن طريق النساء، إنه لم يتزوج امرأة واحدة فقيرة!».

وكأن القدر استجاب للحسد فطلق زوجته الإيطالية، وعاد فترة إلى جاسمين جاكوب التي انتقمت منه. فبعد العودة إليها بفترة، وذات صباح، ارتدت جاسمين زيا جميلا ساحرا، ويتدلى من عنقها عقد غريب وجميل وخرجت، وحين سألها كيز: «إلى أين يا جاسمين بهذا الزي الجميل؟ كم أنت بديعة اليوم قالت: «اليوم فرحي سوف أتزوج» صدمة لم يفق منها إلا بعد فترة، ثم تعرف بعدها على امرأة أخرى فقيرة من لتوانيا، بدأ يعيد حسابات الماضي حتى في الزواج وأحبها جدا وأنجب منها ولدا، وفي عامه الثمانين قال: الآن لا بد من العمل، لا بد من تعويض ما فات من الوقت. أنا الآن أملك أشياء عديدة. نعم عجوز لكني أملك الخبرة. كان كيز يشعر بقوة شخصية وبالرجولة الكاملة عنده. وكان كيز فان دونجن يضحك ويقول: «ولو أني حصلت على الجنسية الفرنسية فسوف أبقى هولنديا، جذوري عند أستاذي رمبرانت».



يقول النقاد: «لوحات كيز كانت قوية. لوحة «المقابر» التي رسمها وعمره ١٨ عاما ذات الخط الأسود المحدد وألوانه النظيفة الوحشية. النور هو النور يخرج من قلبه. أما أهم لوحاته التي وقف عندها النقاد هي لوحة «الفرسان في غاب بولينا»، وفيها الوجوه تعكس الشمس الحارقة والساقطة عليها. إنه كان يغير في جلد طبيعة الأشياء. كان قويا حتى آخر لحظات حياته. فحين رسم وجه بريجيت باردو رسمها بالقوة نفسها للوحة الفلاحة في الشرق.

إن كيز فان دونجن يقول: «يظن الناس أني كنت أرسم الضوء. لكني كنت أرسم الظلام رمز الموت فيخرج الضوء وحده»، إن أعماله تحمل دراما من نوع آخر يذكر المتلقي بأعمال جروم بوش. في ١٩٦٨ ووسط مظاهرات ثورة فرنسا وأوروبا، ثورة الطلبة التي غيرت أشياء عديدة في العالم، يرحل كيز فان دونجن عن حياة عامرة بكل الأحداث التي يمكن أن يعيشها أو يحلم بها إنسان أو فنان. ولم يطل به العمر حتى يرى ماذا فعلت ثورة ١٩٦٨ في أوروبا، لقد عاش تغيرات القرن قبل الماضي والقرن الماضي، لكنه لم يعش حتى يرصد التغيرات بعد ذلك ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حينما نتناول الفن المعاصر، فلا جدوى من محاولة تطبيق فكرة ما، سبق أن كوناها عن الفن، اعتمادا على ما قدمه تاريخ الفن في فترات سابقة، بل الأجدى هو أن نحاول أن نعرف أي فكرة تلك التي يفرضها علينا الفن المعاصر، وكما يقول هربرت ريد: «الفن اليوم مثلما كان الفن قديما يمثل الحضارات القديمة، هو أيضا دليل على حضارتنا تماما، مثلما كان الفن المعبر عن الماضي بالنسبة إلى حضارات الماضي». ولا شك في أن هناك تحولا جذريا عميقا في حقيقة الإحساس الجمالي في زماننا المعاصر، حيث حدث تحول مهم فيما تتطلبه الإنسانية من الفن، يتوافق مع الطرح الجديد الذي قدمته الحياة المعاصرة.

ونستطيع أن نقول إن هناك ما يمكن تسميته بالقطيعة الجمالية، حدثت بين الفنون المعاصرة والفنون التي سبقتها، فقد حدث تبدل في المعايير والأطر السابقة، حتى أن أي عمل فني معاصر لا يصلح للمقارنة مع الفنون السابقة عليه لأنه لا يقع معها في السياق ذاته، وإنما يقاس كل منهما في سياق إطاره المرجعي الخاص به، والخلاصة أن الفن المعاصر هو فن ثوري يشذ عن توقعات الإطار الذهني الذي يقولب الفن العادي في نطاقه، ويهاجر بالأذهان إلى إطار مرجعي جديد يحل محل الأطر السابقة.

الجماليات الجديدة للفن المعاصر

د. أمل أحمد نصر - مصر

من هنا يكون الفن المعاصر قد عاد إلى الانطلاق من نقطة الصفر، وبذل جهدا من أجل تأسيس أشكال فنية لا علاقة لها ظاهرة بتقاليد الماضي بشكل لم يحدث في تاريخ الفن من قبل.

وقد وصل إلى نقطة الانطلاق هذه بعد عدة مراحل، أخذ يفقد خلالها تدريجيا معظم القيم التشكيلية، التي شكلت معايير مهمة لتقييم الفن في الفترات السابقة، بداية من انهيار شكل الفضاء، كما ظهر في فن التصوير من القرن السادس عشر حتى القرن التاسع عشر، بما يستلزمه من خضوع لعدد من قواعد التأليف المحدودة، وما يفرضه من معالجات محددة للضوء، وغير ذلك من التأثيرات التي يفرضها المنظور الفضائي للوحة، والابتعاد عن العمق الفضائي والهرب من قواعده، ومحاولة العثور على معطيات لا تدخل في حيز ذلك المدى وموجباته القاصرة، ثم الدلالة الجمالية التي قدمتها المدارس الفنية الحديثة (التعبيرية - الوحشية - الدادية - السريالية) التي افترضت عالما ذاتيا يعبر بصورة أعمق عن النفس الإنسانية وحياتها الداخلية بصورة لا تقل حقيقة عن العالم الواقعي المشترك، ثم الدلالة البنائية التي طرحتها المدارس الفنية الحديثة (التكعيبية - التجريدية - البنائية) التي قدمت بناء للأشكال على أساس من التأليف التخطيطي، والتعامل مع المحاور الديناميكية لخطوط اللوحة، فأعلن الفنانون رغبتهم في إعطاء أهمية للخطوط والألوان، بمعزل عن وظيفتها التشكيلية، واعتبروا أن لها دورا أوليا في القيمة الجمالية للأثر الفني، يضفي عليه نوعا من الموسيقى الداخلية التي يحس بها المشاهد، من غير أن يدرك دائما أسبابها وقوانينها.

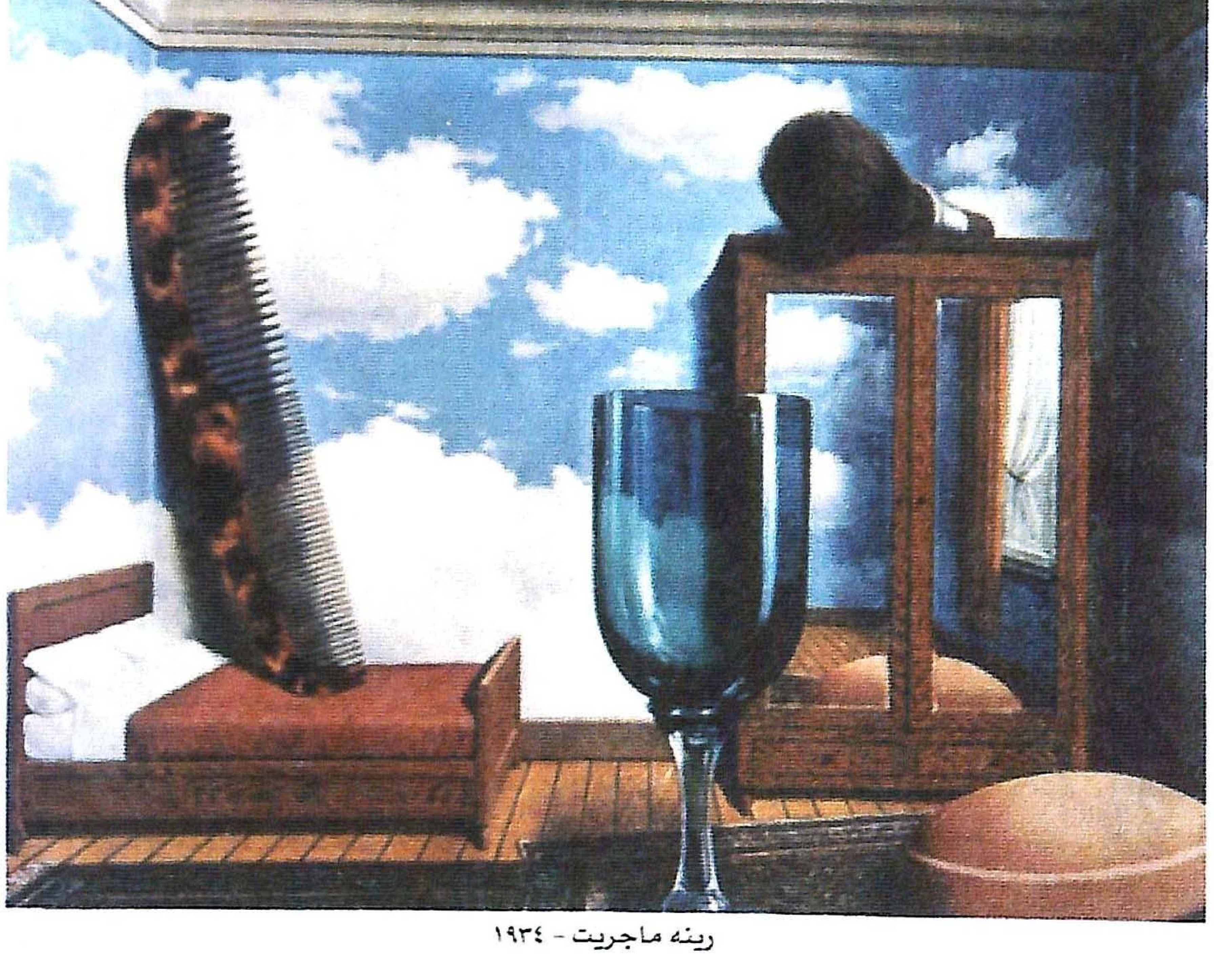
ثم دخل الفن بداية من النصف الثاني من القرن العشرين إلى مناطق أكثر جدة وغرابة، فظهرت اتجاهات جديدة مثل الفن التجميعي Assemmblage، والفن الفقير Art Povera وفن الكمبيوتر Computer Art، والفن المفاهيمي Conceptual Art، وفن الأرض Earth Art وفن الحدث Happening Art، وفن التركيب Installation Art وغيرها، وهذه الاتجاهات تلقى الاستجابة أو تقابل بالرفض والانتقاد.

الحياة والفنان

هذه الاتجاهات أحدثت تحولات في التصنيفات التقليدية للفن، وقدمت طرحا جديدا لا ينتمي إلى الجماليات السابقة، ويرتبط أكثر بعناصر الحياة المعاصرة وفروضها الجديدة، ويبين موقف الفنان منها سواء بالقبول أو بالرفض، وقد أخذ الفن المعاصر على عاتقه مواجهة التحدي الذي ألقاه عليه الطور الصناعي بمنجزاته الهائلة ومثله الثقافية، ونظمه، وقوانينه، ومؤسساته، ثم انتقل إلى مواجهة طور جديد هو ما بعد الصناعة، الذي أصبحت فيه المعلومة هي السلعة الجديدة التي دفعت بها وسائل الاتصال الحديثة التي سيقت من خلالها الأفكار والاتجاهات الفنية التي فرضت هي أيضا على العالم، في إطار السعي إلى إدارة الحياة على الأرض من خلال آلية واحدة.

إلا أن فتوحات العالم المادي التي حدثت واغرقت العالم جرت من دون تنسيق مقبول مع

فرناند ليجيه - إمرأتان تمتلكان زهرة ١٩٥٤



رينه ماجريت - ١٩٣٤

هنري ماتيس - ١٩٥٣

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

نمو الضمير الإنساني. فالطاقة النووية تستعمل أولا في التدمير والإبادة، والتفكير في التنقل بين الكواكب والأفلاك يبعثه الطمع في تسليط القوة الساحقة النهائية على العالم موجهة من قاعدة علمية عسكرية. والفاقة والجوع، والجهالة والوباء تخيم على كثير من بقاع عالمنا، في فلسطين والعراق وأفغانستان والهند وأفريقيا، بينما على جانب آخر من العالم، تتدفق الأموال وتنفق على الترف اللامعقول، والتقدم الصناعي يغير كل شيء وبصورة سريعة متلاحقة كل يوم، ويفرض إيقاعا للحياة شديد السرعة.

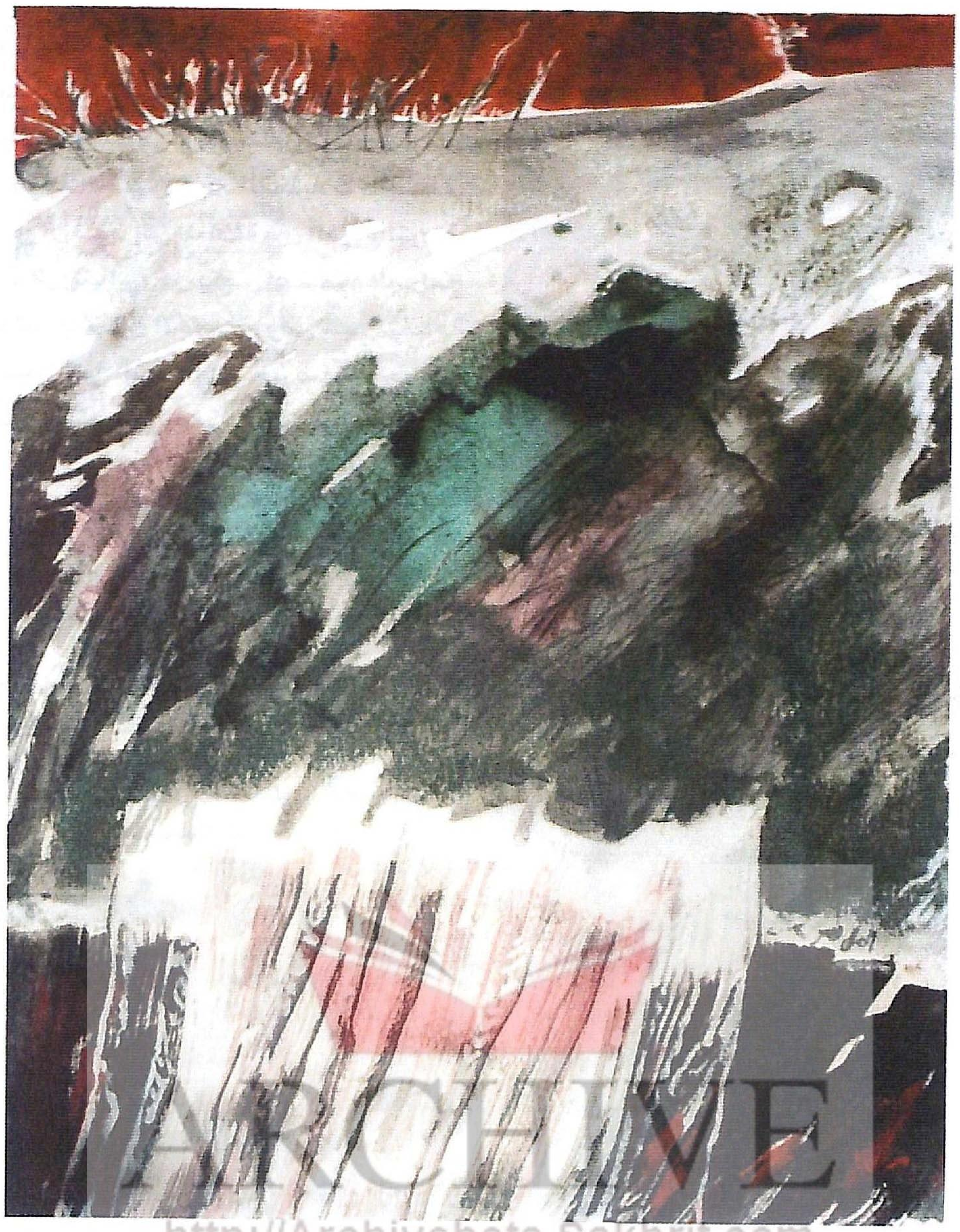
والفنان وسط هذه الدوامة لا بد أن يخلق فنا يلاحق هذا التمزق والتشتت ومحاولة التجديد، حتى يخرج إلى الناس هو الآخر كل يوم بشيء من نوع جديد، من هنا ظهرت تلك الجراة التي نراها في كل مظاهر الفن المعاصر، وأصبح الفنانون خاصة الشباب منهم يغريهم الترقب المثير من جانب المتلقين لكل ما هو جديد أو غريب أو جريء. لقد قدم فن هذا العصر المعادل الطبيعي له، فإنسان هذا العصر مطارد من الزمن، متعجل لا يجد فسحة من الوقت للتأمل، وأصبح عليه أن يضحي هو الآخر بكل ما ورثه من قيم، يضحي بالمتعة العقلية التي يصرفها في التأمل، أو الإنصات إلى الموسيقى، أو قراءة قصيدة شعرية، وتحت شعار الجراة والرغبة في البحث عن الجديد فُقد الكثير من القيم.

ومن أسوأ ما يحدث الآن هو تقدير بعض النقاد للأعمال الفنية بالرجوع إلى ما تنطوي عليه من جراة، حيث إن الجراة في خدمة التفاهة تجعلها واضحة، وتزيد من حدتها وتكشف عن سطحيتها، وتضيء بوضوح تلك الفراغات التي يخلقها انعدام القيم. والجراة، كما يطرحها الفن اليوم، هي الموقف الذي يبنى على تجاهل ما هو متوقع من الفنان، وتجاسره على مالا يجسر أحد سواه على إتيانه، فأصبح المصور الجريء مجرد شخص جريء على حساب أنه لم يعد مصورا، وذلك تحت شعار أن الفن يجب أن يحرر العالم عن طريق تزويده بأشياء جديدة ومثيرة لا تكون صورة لما هو معروف، إذ إن انتزاع الشيء العادي من بيئته الطبيعية، لا يجعل منه شيئا جماليا بقدر ما يجعل منه شيئا غير عادي.

التحول

من هنا أصبح للفن هدف مغاير لهدفه الجمالي، ونستطيع أن نقول إن مفهوم الجمالية قد تعرض لنوع من الاعتداء، تحت مسمى الثورة ضد القيم التقليدية: كتشويه الموسيقى بإضافة الضوضاء إليها، وتشويه التصوير بإضافة أشياء جرت العادة على حذفها، وتشويه الرقص بإدخال إشارات وحركات يومية. لقد رفض كل ما هو جميل بحجة أنه أمر تقليدي. لقد رفض الفنان المعاصر القيم والأعمال التي تستمر فيها هذه القيم، رفض العالم الذي تعرفه والذي، بكل إنجازاته، لم يستطع معالجة الشؤون المهمة للعالم، فظلت الموارد محدودة، وشاعت الأمراض المهلكة، وهيمن التلوث، واستمرت الحروب التي أكدت إمكان إنهاء الحياة الإنسانية كلية.

ولكننا نلاحظ أن هذا التحول في مفهوم الجمالية في الفن المعاصر بدأ وانطلق من أوروبا وأمريكا، كموطن لهذه التحولات الكبيرة في مجالات الصناعة والعلم وثورة المعلومات وأكثر تأثرا بها... حيث إن أي طرح فني يرتبط على العموم بعالم كامل من المدلولات الثقافية، وبشبكة من المعطيات الفكرية لا تنتقل بانتقاله، ولا ترحل معه من مكان إلى مكان، حتى لو سيقت الأفكار بسهولة من خلال شبكة الاتصالات القوية التأثير في العالم، حيث إن هذه الأفكار، عندما ترددت في مصر والشرق، طرحت اتجاهات فنية تستعير محتواها الفكري من الغرب، وهي في معظمها مجرد رد فعل باهت انتقل عن رد فعل آخر لمجتمع غربي غمرته منجزاته الصناعية والعلمية بكل إيجابياتها وسلبياتها أيضا، مع ضرورة الاعتراف بتأثيرنا الحتمي بها، وذلك بفعل قوة التوجه الواحد في جميع نواحي الحياة، الذي تحاول أن تفرضه القوى الكبرى في العالم.



أمل نصر - حلم آخر ٢٠٠٣

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خصوصية التقاليد

إلا أن جذورنا الشرقية وطبيعة مجتمعنا تغير من شكل استقبالنا لمعطيات جديدة لعصر العلم والصناعة وثورة المعلومات، وهنا يجب علينا أن نشير إلى أن لكل مجتمع خصوصيته النابعة من تقاليده، لأنه تأتي مع اللغة تلك الذاكرة الجماعية التي تنطلق من خلال الفن والعلم والفلسفة والدين، وحين نقدم على تجاهل التقاليد التي تجعلنا نضرب بجذورنا في الزمان، فلا مفر من السقوط تحت سيادة ما يمكن تسميته بالتقاليد الأفقية التي تنتشر خفية لتغطي جميع أنحاء العالم.

وهذا ما يدفع الشباب المبدعين إلى ربط أنفسهم بالتيارات الغربية المنتشرة في العالم، على الرغم من عدم انتمائهم بشكل حقيقي إليها. «لقد أصبحوا يظهرون جميعا بشكل واحد، حتى أن معارض الفن المعاصر في باريس ولندن وبرلين وبودابست ونيويورك والقاهرة وطوكيو، تظهر جميعا بشكل واحد، ولا يحظى أي فنان شاب بالنجاح إذا تحدى القوانين الجديدة للأكاديمية المعاصرة». والوسيلة الوحيدة لخروجهم من هذا المأزق، هي إدراكهم أن اكتشاف عالم فني جديد لا يعني الاستيطان فيه، لكنه يعني توسيع الأفق، ربما يتيح للفنان فرصته لتقديم إبداعات جديدة أصيلة تعبر عنه وتتعلق بواقعه، وتستشرف مستقبله، وتنتمي إلى جذوره هو.

وإذا كان طور ما بعد الصناعة قد قدم لنا المعلومة كسلعة سريعة الانتشار، إلا أن هذه المعلومة قد سيقت من خلال أفكار فرضت على العالم أجمع، وأصبح الإنسان بوجه عام، والفنان بوجه خاص، مرغما على قبول الأفكار، وبالتالي الاتجاهات الفنية، لأن الفكر ذاته قد فرض عليه من قبل الذين احتكروا حرية الرأي والقول، وامتلكوا القدرة على ترويجه السريع عن طريق وسائل الاتصال السهلة التي امتلكوها أيضا. وبذلك تدار الحياة على الأرض من خلال آلية واحدة أو ما يسمى بالعولمة.

ويستطيع الفنان المعاصر أن يستثمر تلك الإيجابيات التي قدمتها له هذه الثورة الهائلة في تاريخ الحضارة الإنسانية، حيث يسرت للفنان عمله، ووضعت بين يديه خواص جديدة لعناصر تشكيله القديم، ومواد جديدة لم يكن له بها عهد، وفتحت له أبوابا واسعة لعقد أواصر الصلة مع آلاف الفنانين والأعمال الفنية، للوصول إلى مئات الملايين من المتلقين في أنحاء العالم، الذين شملتهم أيضا هذه الثورة، فأصبحوا أكثر تفاعلا مع الأعمال الفنية.

وحدة الفنون

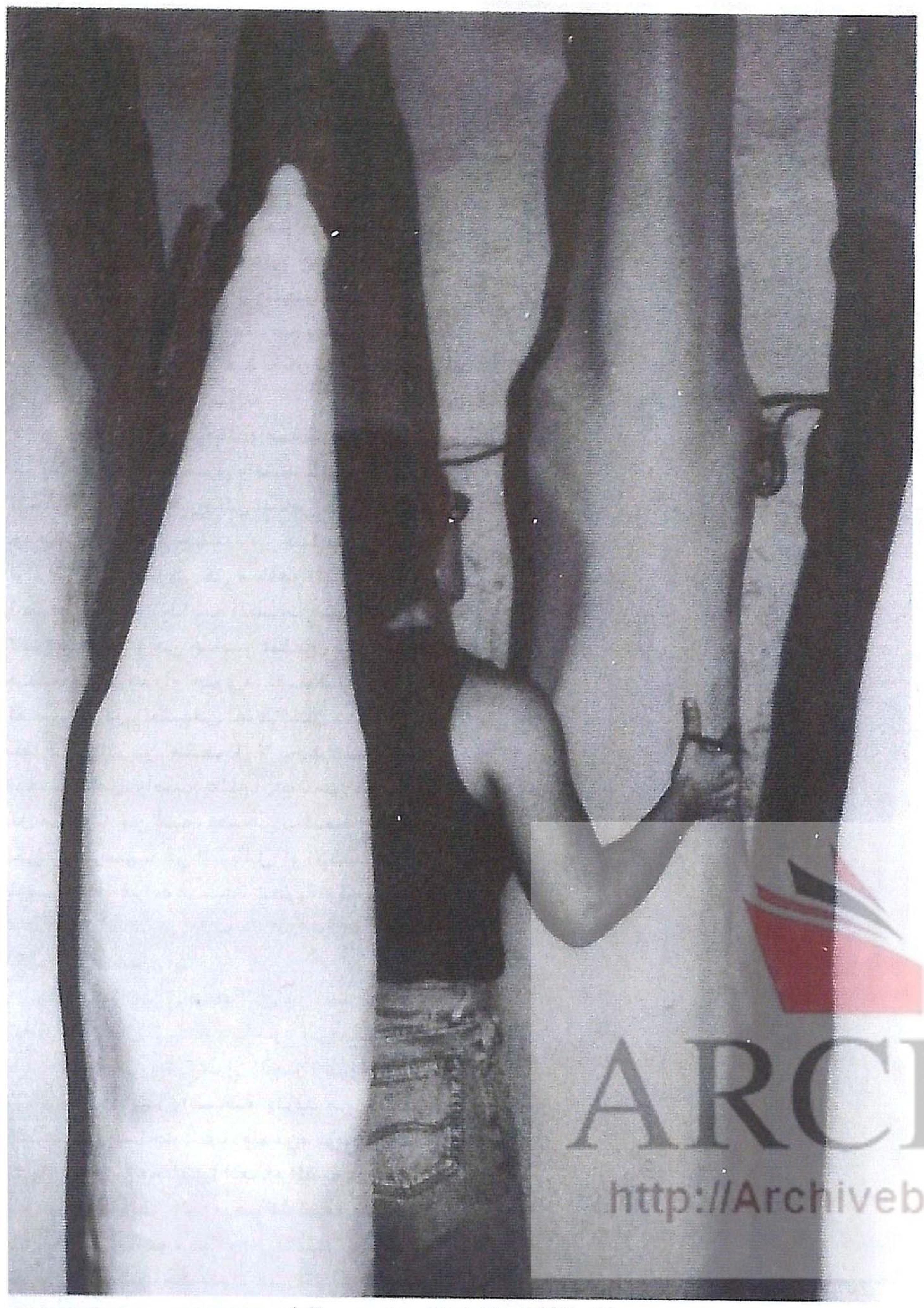
في هذا التاريخ الجديد للفن، أصبح كل ازدهار لنوع من أنواع الفن يمضي في الوقت نفسه في اتجاه الوحدة مع أنواع الفنون الأخرى، بل يمضي ازدهار الإبداع الجمالي أدبا وفنا إلى اتجاه الوحدة مع العلم، وتتسع الرؤية مع الزمان، بتداخل الأنواع وتفاعلها واشتباكها. وقد أدت وحدة الفنون إلى تصفية جدل الأضداد الثنائية وأبرزها ثنائية «علم/فن»، ووضعت التعدد المفتوح اللانهائي موضع تلك الثنائية المغلقة. وبهذا يتأسس مفهوم الوحدة الجديد الذي يقوم على ضرورة التعدد المفتوح، وهذه الوحدة ليست ثمرة تجميع لعناصر هذا التعدد، ولكنها ثمرة تفاعل هذه العناصر الذي يوفر أوسع الآفاق، ويلغي الفصل بين المعرفة العلمية والصلة الجمالية.

كذلك فإن الكشف والاختراع والحرية والخيال ورفض الحكم، أي رفض المرء أن يحصر نفسه في نطاق حكم قاطع، هي من السمات التي يعمل التطور المشترك بين العلم والفن على إضفائها على الاتجاهات الفنية لعصرنا، والحق أنه إذا كان الفن اليوم يفتح أبواب عالم جديد يكاد يكون مجهولا لنا، فإنه في ذلك يجاوز العلم الذي أصبح مشبعا بشعور من التوسع والامتداد إلى غير حد، فالعلم لم يعد يملي علينا - وكأنه يدلي بنبوءة لا تخيب - الحقيقة الكاملة الشاملة عن هذا العالم الثابت، بل أصبح يخوض أعظم المغامرات ويخرج لمواجهة كون مثير للدهشة. وقد اتخذ العلم والفن معا في هذه الأيام مظهر البحث المتصل، فلم يعد العالم هو ذلك البناء المحكم الجاهز. بل أصبح هناك كون جديد يستدعي حماسة جديدة إلى استطلاع كل ميادين الإحساس التي لم تجرب من قبل، ومن هنا تكاتف العلم مع الفن في بحثهما عن عالم يموج بالإحساسات الجديدة.

المتلقي الجديد

ولا شك في أن هذا التطور الراهن الذي شمل الفنون، وجعلها تتنوع وتتعاون وتتداخل، وعقد الخبرة الجمالية وصقلها، وأنشأ مدارك وعادات جديدة في التلقي، وأتاح لفنان اليوم أن يتوسل بكل أدوات الفنون وطاقاتها ليقدم للمتلقي طرحا جماليا جديدا، يستقبله بكامل حواسه وطاقاته العاطفية والذهنية. ولا شك أيضا في أن هذا التطور قد صاغ موقفا جماليا جديدا للمتلقي.

وفي ضوء هذا التصور، أصبحت العلاقة بين المتلقي والأعمال الفنية ليست علاقة جمالية فقط، أو علاقة استمتاع وتأمل على مسافة معينة فقط، بل أصبحت في جوهرها علاقة موقفية تعتمد على «طبيعة التفاعل» بينه وبين العمل الفني، فلم يعد في الإمكان أن يكتفي بالقراءة الجمالية للأعمال الفنية، بل لا بد من قراءة الفكر المصاحب لها، ولم يعد المكون الجمالي يبعث على تأثيرات سارة فقط، بل أصبح يتضمن حالات معرفية جمالية أخرى مثل: الشعور بالاكتشاف والفهم والتأمل والتغير المعرفي وحب الاستطلاع والشعور بالغموض والتوقع، وما شابه ذلك من حالات مصاحبة للخبرة الجمالية الحديثة ◆


النحاتة إكرام القباج تتوسط مجسماتها

من المؤكد أن فن النحت لا يزال من التعابير الفنية النادرة ضمن الممارسة التشكيلية في بلادنا، إذ لم يستطع خلع التضليل الناتج عن العديد من الأحكام المسبقة والملتبسة، المرتبطة أساسا بالمؤسسة الدينية (الأصنام، الأوثان...)، مما يمكن أن يحدد المستويات المتفاوتة لذهنية ونفسية الجمهور تجاه التمثيلات المجسمة. فمن علاقة الفن بالدين، والفن بالمجتمع، يمكن أن ننفذ إلى العلاقة بين الفن والتربية، ومن ثمة بين النحت والتربية، لنثير السؤال التالي: هل يكفي اعتماد البرامج المخصصة للتعليم الفني على المؤسسات المتعلقة بالفنون الجميلة (وهي شبه منعدمة عندنا، مقارنة مع عدد سكان المغرب)، وكيف يمكن لفن النحت أن يتخذ صفته وحضوره على المستوى السوسيوثقافي من جهة، وعلى المستويين الجمالي والتربوي من جهة ثانية؟

النحاتة إكرام القباج

تجسيم النور

بنيونس عميروش - المغرب

إن الاستئناس بتذوق النحت ومختلف أنماط التعبير الحجمي، ينطلق أساسا من العمران، باعتبار النحت هو الجنس الفني الذي يستجيب أكثر لمسألة خروج الفن إلى الشارع، بغية تهذيب الذائقة الجمالية البصرية لدى الجمهور الواسع، وتهذيب مختلف الفضاءات المدنية الخارجية والحدائق. فالهندسة المدنية المعاصرة أضحت تأخذ في الحسبان البعدين السوسيولوجي والجمالي للفن، ومن ثمة تضع، ضمن تصاميمها العمرانية للمدن، زرع القطع النحتية من تماثيل وتماثيل نصفية (تشخيص مجسم)، ومختلف أشكال التعابير الحجمية في مواقع محددة ومدروسة، بحسب طبيعة النسيج المدني باعتباره كلا متماسكا.

تنصيب لمجسمات إكرام القباج

في هذا الأفق، تكمن أهمية السامبوزيوم (Symposium) الدولي للنحت، الذي تديره الفنانة النحاتة إكرام القباج، بشراكة مع جمعية المحفل الدولي للنحت، وهو الملتقى السنوي الذي يشرف على دورته الرابعة (الجديدة ٢٠٠٠، طنجة ٢٠٠١، فاس ٢٠٠٢)، بمساهمة نحاتين من مختلف الأقطار العربية والدولية (المغرب، سوريا، لبنان، فرنسا، إيطاليا، إسبانيا، ألمانيا، أوروبا الشرقية وأمريكا...)، حيث يجري إخراج فن النحت إلى الفضاءات الرحبة الموسومة بالحميمية مع الشعب، ومن ثمة إخراجه من طابعه النخبوي الموسوم بالاستحواذ، إذ تبقى منحوتات الملتقى منتصبة في مكانها، باعتبارها من ممتلكات المدينة وقاطنتها، ضمن ما يوصف بالملك العام، وبذلك تمسي المنحوتات القطع الفنية التي تساهم في تأثيث الفضاء العمراني، وتضفي عليه صبغة جمالية فعالة، وتؤسس شكلا من أشكال متاحف الهواء الطلق.

من الهواء الطلق - خارج فعاليات السامبوزيوم - تستقي أعمال إكرام القباج طاقتها وكينونتها ومادتها، فالحديد المقرون بالتسلح والمكننة يضحي عندها هو المادة القابلة للطي والبرد والانفتال، حيث تعمل المبدعة على بسط الحديد بمنحنيات رشيقة وراقصة، لتنفيذ تقديم جسامة الغرافيزم في فضاء إحدى الساحات بالدار البيضاء، يتعلق الأمر إذن بنحتها المعدني الصرحي الأول المنحدر إلى عام ١٩٨٨.

وحتى حين تضع المواد الكلاسيكية جانبا، وتقوم بتجريب مواد جديدة تتجاوز التقليد، وتمتاز بخفة الوزن، فإن الخفة نفسها تصبح عاملا يتحدى فعل الاختزال القائم على مبدأ التصغير، لتصير الكيمياء التي ترفع الأحجام وتمدد تجسيمها نحو الأعلى. بهذا النمط من التسامي يمكن توصيف عملها الأخير (نونبر ١٩٩٧، باب الرواح، الرباط)، المؤلف من ٤٩ قطعة، كل قطعة منها تلبس شكل المخروط Cône المنحوت بتعاريج تنم عن تموج خفيف مطبوع بوقع الأنامل وانفعال الجسد. تختلف القطع باختلاف المقاسات على مستوى الارتفاع، ففي هذا التفاوت يتشكل الإيقاع الفضائي، وفيه تكمن جمالية التجميع: إن هذه العناصر المخروطية الضخمة والمنتصبة بقاعدة منفتحة وقمة حادة، لا تكشف حمولتها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجمالية وكثافتها التأثيرية إلا عندما تكون مجتمعة، بحسب التركيب الذي تمليه المصادفة ومزاج الإرادة المتقلبة للنحاتة من جهة، وبحسب طبيعة الفضاء الذي يحتوي العرض من جهة أخرى. من هذه الزاوية وجب التساؤل: هل يمكن لهذه القطع النحتية الهائلة - بأي توزيع كان، وبأي تركيب كان - أن تظهر قوة بهائها وعمق جمالها بفضاء داخلي كقاعة باب الرواح؟ لا أعتقد ذلك، إذ من الصعب أن يتخذ هذا العمل الجدران والحيطان خلفية (fond) له، باعتبارها مساحات تحجب العمق Profondeur. ولعل صور العمل التي أنجزها الفنان محمد المليحي (المنشورة في الكاتالوج) بتكوينات مختلفة ومتباينة، تتخذ خلفيتها عبر قارعة الطريق وخط الأفق وانبساط الفراغ، والشاطئ والبحر والأشجار، والأرض والسماء... من هذه الأجواء الطبيعية/البيئية ترتدي الأجسام البيضاء هويتها التعبيرية التي تمنح المتعة لامتداد الرؤية. من هنا تتخذ أعمال إكرام القباح صفتها «الهوائية»، ومن هنا نقترب من هاجس «الهواء الطلق» الذي يوجه العملية الإبداعية عند النحاتة.

في سياق المفارقة القائمة بين الداخل والخارج أيضا، ينبغي الوقوف عند عامل الضوء بوصفه المكمل الأساسي في فن النحت، ذلك أن الضوء يعتبر العنصر الذي يعمل على إعادة رسم شكل النحت عبر توزيع الظلال، وكشف طبيعة النتوءات والمحدبات والمقعرات، لنستحضر - في المقابل - المفارقة القائمة بين الضوء الاصطناعي (الداخل) والضوء الطبيعي (الخارج)، كي نجزم مباشرة بكون هذا العمل الحجمي لا يمكن أن يكشف عن أوجه الجمالي إلا برفقة الشمس، خاصة أن المخروطات مفعمة ببياض متصلب منشور عبر تجسيم دقيق، حيث البشرة لعوبة بين ملساء ولماعة تارة، وخشنة وكامدة طورا آخر، مما يسلب العين واليد معا، من ثمة يتضاعف لعب النور عبر المساحات المحدبة المتفاوتة لكل جسم، حيث احتجاب الضوء، وامتصاصه، وتكسيره، وتصريفه بحسب النتوءات.. هكذا، تبدو القطع أجساما تخترق الأرض، منتصبة كمشاعل بلورية، تنبعث نحو الأعلى على شاكلة طواطم نورانية، أو لنقل كطواطم النور العارية، الكاشفة لفخامة أجسادها الأسطورية المستفزة للمشاعر الحواسية والخيالات المنطلقة.

إن سلاسة العمل، على الرغم من ضخامته، تستوقفنا من جانبها التقني، كنتيجة تستند إلى الاجتهاد الكيميائي عند المبدعة التي توقفت في صياغة راتينج البوليستر (مادة صمغية لزجة Résine polyster) المركبة بألياف الزجاج، لتشديد نصاعة البياض وتكثيف صفائه، وللحصول على مادة طيعة ولينة، صلبة وخفيفة في الوقت ذاته، لتجعل عناصرها الهائلة متحركة وقابلة للتنقل ومستجيبة لخلق مختلف أشكال التنصيبات التي تتدفق إلى ما لا نهاية، ومن هذا التدفق نستشف البعد اللعبي في العمل.

من منظور آخر، تبقى الفنانة إكرام القباح وفية لخاصية التكرار، كما في تجربتها المتعلقة بعناصرها الصغيرة المصطفة، المتناسلة، القائمة على مبدأ التجميع، والمنجزة بالطين المطبوخ (١٩٩٣، ملتم، الرباط). هذا ولننتقل وإياها من التصغير إلى التكبير، إلى فضائيتها الجديدة المرتبطة بعملها الذي نحن بصدده، ونقف عند رقم ٤٩، لنجد المبدعة مستحوذة على رقم ٧ الذي يتخذ «تصورا» خاصا في ذاكرتنا الجمعية وثقافتنا الشعبية، فانطلاقا من التماثل المستمد من النموذج الأحادي، يُحول الأوحد إلى نموذج سباعي، ثم يتناسل هذا الأخير إلى نماذج سباعية، مما يحيلنا على طبائع الدلالات النفسية والاجتماعية التي تضفي على الاشتغال النحتي طابعا صوفيا منبنيا على مبدأي التكرار والتراكم، إنه النهج الذي يمكن وصفه بـ «نحت التراكم».

في أجواء هذه التداعيات السباعية، إخال الأجساد النورانية هذه، بصورة نساء الشرق المغربي، يلتحفن الحايك الأبيض البراق (حايك العشعاشي)، يقمن بالزيارة إلى واحة الولي الصالح (سيدي يحيى)، يقمن «الترتيل السباعي» الموصول بالبركة.

تبقى إكرام القباح إذن، الفنانة التي تصر على مجابهة التعددية في المواد لتطويع المزاوجة القائمة بين الفن والتقنية الصناعية، وتلح على توليد التعدد من النموذج الأوحد، بالمنهج النحتي الذي يسائل باستمرار عن العلاقة بين الحجم والفضاء، بين المملوء والفارغ، حيث تستقيم من داخل هذا التكامل ثنائية الهندسي والعضوي، الذكوري والأنثوي، الأبدي والعابر.. من ثمة تغرف من الحداثة الحجمية القائمة على ملامسة الحدود بين العمل والفضاء الذي يستوعبه، أكان مدنيا أم طبيعيا، مألوفا أم مستهجنا، إذ يتحول إلى مكان «مغناطيسي» يزاوج بين العمل الفني والمتلقي إلى حد الاندماج.. وعليه، تدفعنا النحاتة إلى تغيير نظرتنا إلى علاقة الحجم بالفضاء الذي يمسي مسرحا لتوالي التجارب المدركة بالحواس، الرهينة بتنقلات المشاهد من حولها وفيها، الموسومة برقص النور وانزياحاته الماسحة ◆

من مجسمات إكرام القباح

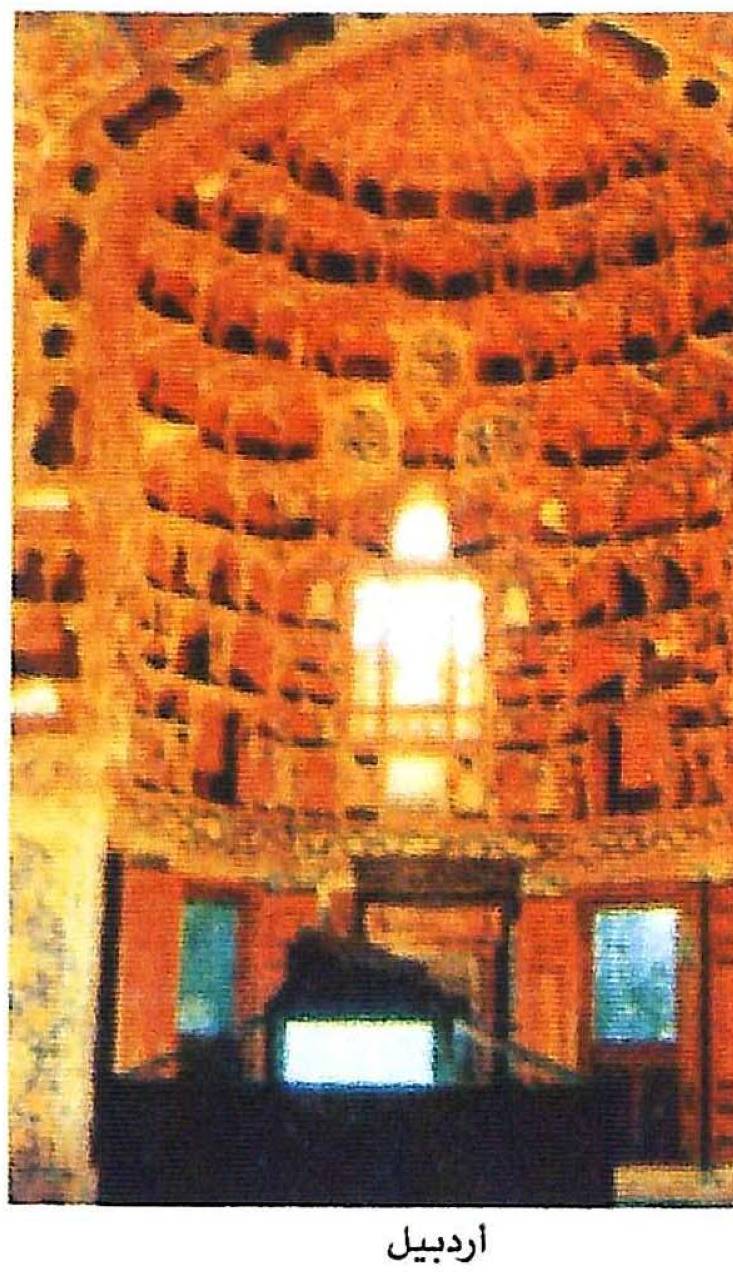
من أعمال النحاتة إكرام القباح - الساميوزيوم الدولي فاس ٢٠٠٢

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إذا تحدثنا عن المتاحف، طبيعتها وأهدافها المتوخاة في يومنا هذا، التي لاقت رواجا في أوروبا منذ القرن الثامن عشر، فإن إيران لا تحظى بماض طويل في إنشائها، ولكن إذا اعتبرنا المتاحف أماكن تجمع فيها الأشياء الفنية الثمينة والنفيسة لعرضها أو التفاخر بها أو لممارسة نوع من التسلية والترفيه، فإن إيران تتمتع بماض طويل في هذا المضمار يعود إلى آلاف السنين. فقد اهتمت الحكومات التي تداولت السلطة في إيران على مر العصور، وخصوصا في فترات استتباب الأمن والاستقرار، باستقطاب مجموعات من غنائم الحرب والمجوهرات والمقتنيات الثمينة لعرضها على الجمهور، تعزيزا للهوية الوطنية ولإظهار مدى قدرة الحكومة وسطوتها. تلك المجموعات، في حد ذاتها، كانت تشكل نوعا من المتاحف غير المسماة، نظرا إلى الفارق الذي كان يميزها عن متاحف اليوم، إذ كانت زيارتها غير متاحة لعامة الناس، ولم يتسن لأحد أن يقوم بدراستها علميا، بالإضافة إلى كونها مقتنيات خاصة وحصرية.

المتاحف في إيران الأصالة والتنوع

حسن خاك رند - الكويت


أردبيل

إن أرقى نوع من هذه المتاحف وأكثرها ثمنا هو مجموعة الشيخ صفي الدين الأردبيلي في مدينة أردبيل، إبان عهد الشاه عباس أقوى ملوك السلالة الصفوية. هذه المجموعة تقترب في أهدافها من متاحف اليوم، ولعلنا يمكن أن نعتبرها أول المتاحف في إيران.

لقد شُيدت مقبرة الشيخ صفي الدين الأردبيلي، الذي يضم هذه المجموعة الغنية في عام ١٢٦٨م في بداية العهد الصفوي، تعبيرا عما يكنه الملوك الصفويون من حب واحترام خاص لجدهم الأعلى، حيث سموا أنفسهم بالصفويين تيمنا باسمه. وقد أبلى الفنانون الإيرانيون الكبار وقتذاك بلاء حسنا في تجسيدهم لأسمى وأروع آيات الجمال في الفن الإيراني المتميز، إذ لا يزال هذا الصرح، بعد مضي ستمائة سنة على بنائه، مفخرة وطنية وتاريخية يعتز بها الإيرانيون جميعا.

وأضفت المضامين الفنية الرائعة، كالمقرنصات والقاشاني الملون بالألوان الزاهية وأعمال التذهيب المطعم بالأحجار الكريمة والفسيفساء، سمة خاصة وفريدة واستثنائية لهذا البناء. وأردفت تحف البورسلين والفخار، المهداة من الصين والنفائس الفنية الأخرى، كأنواع الشمعدانات والفرامين والكتب والمصاحف النفيسة جدا، هذه المجموعة بقيمة إضافية جعلتها متحفا غنيا يشار إليه بالبنان في عهد الملوك الصفويين.

متحف المجوهرات الوطنية - طهران

وفي عهد كريم خان زند، أشهر ملوك السلالة الزندية، حدد هذا الشاه، الذي عرف عنه تواضعه الجم، مكانا خاصا في السراي الحكومي لحفظ وعرض التحف التاريخية الثمينة، كان بعض منها يضم تحفا ثمينة جاء بها نادر شاه من معابد الهند بعد استيلائه عليها.

ألقت التطورات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، التي شهدتها أوروبا في بداية القرن العشرين، بظلالها على إيران، إذ سافر العديد من الإيرانيين إلى أوروبا حينذاك، ثم إن إصدار الصحف في إيران ساعد الإيرانيين على التعرف على التطورات الجارية في البلدان الأوروبية، مما شكل أرضية مواتية لتنمية قدرات الإيرانيين في مجالات الإبداع والاختراع. كان تأسيس المتاحف إحدى الظواهر الأوروبية التي لاقت رواجا في إيران بعد نشوئها بفترة وجيزة، إذ بادر مرتضى قلي خان، وزير المعارف وقتذاك، بتأسيس دائرة تسمى «عتيقات» في وزارة المعارف لأول مرة في عام ١٩٠٧م، كما أنشأ قلي خان متحفا باسم «إيران» كان يفتقر إلى التوجهات والأهداف العلمية المتعارف عليها اليوم، وكان يشرف فقط على الحفريات الأثرية، ليقتطع الضرائب من التحف التي يعثر عليها في الحفريات لدى خروجها من البلاد!

وعندما سافر ناصر الدين شاه إلى أوروبا في عام ١٨٦٩م، وزار أحد المتاحف هناك، راودته فكرة تأسيس متحف على الطريقة الأوروبية في إيران. ولتحقيق هذه الفكرة أوعز ناصر الدين شاه باستحداث متحف في قصر كلستان (الروضة)، أصبح معروفا بالمتحف الملكي (موزة شاهي). ضم هذا المتحف مجموعة شخصية ولم يكن له أهداف علمية.

وفي عام ١٩٥٦ عُين مرتضى خان مرتضاي الملقب بممتاز الملك وزيرا للمعارف والأوقاف. كان مرتضاي ملما بالثقافة الغربية، فقد تولى على مدى سنوات عدة مناصب حكومية في البلدان الأوروبية، فأسس في إيران أول متحف ذي أهداف علمية، وخصص إحدى الصالات الكبرى القديمة في وزارته لهذا الغرض، ثم أصدر نشرة تحت عنوان «المتحف الوطني الإيراني» شجع فيها عامة الناس على إهداء الأشياء القيمة إلى المتحف، كما أرفق بالنشرة تعليمات إرشادية حول كيفية زيارة المتحف. وقد ضم هذا المتحف ١٥ قطعة من المصنوعات المفرغية القديمة و١٥٨ قطعة من القاشاني والفخار والزجاج القديم و٩ مسكوكات و٥٤ قطعة من الأسلحة القديمة كالبنادق والدروع... إلخ.

ولقد استقطب هذا المتحف اهتمام المسؤولين خاصة والناس عامة، فتعرفوا على أهمية الآثار التاريخية وضرورة الحفاظ عليها، وبدأت محاولات دؤوبة لصيانة تلك الآثار يمكن أن نشير فيها إلى تشكيل «الجمعية الوطنية للآثار»، التي شكلت بمبادرة من ثلة من المثقفين الغيورين على تاريخ وطنهم، وتعتبر هذه المبادرة الخطوة الأولى في سياق محاولات تجميع الآثار

قصر ماكو

ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhrit.com

متحف إيران الوطني

والتحف الوطنية وصيانتها.

البدايات

إثر تشكيل الجمعية الوطنية للآثار، ومشاركة الإيرانيين، وخصوصا المثقفين والمفكرين، في جهود المحافظة على تراث البلاد الثقافي وتأسيس «المتحف»، جرت التمهيدات اللازمة لإلغاء الاتفاقية المشينة المتعلقة بالامتياز الحصري لعمليات الحفر والبحث عن التحف القديمة في إيران، المبرمة مع الحكومة الفرنسية في عام ١٩٠٠م.

كانت تلك الاتفاقية قد تبلورت بعد الزيارات التي قام بها الفرنسيون إلى إيران، منذ منتصف القرن السادس عشر حتى أواخر القرن العشرين، مما أثار شهية هؤلاء حيال الثروة الثقافية الكامنة في المناطق التاريخية الإيرانية.

كانت البدايات في زيارة ناصرالدين شاه إلى فرنسا، والاستقبال الحار الذي قوبل به شاه إيران، ومن خلال الجهود الحثيثة التي بذلها «رينيه دوبالو» السفير الفرنسي في طهران آنذاك، إذ سمحت السلطات الإيرانية للمرة الأولى في عام ١٨٨٩م للفرنسيين، بالقيام بعمليات الحفر والتنقيب عن الآثار التاريخية في أرجاء البلاد كافة (باستثناء الأماكن المقدسة ومقابر المسلمين).

وقد ورد في الفصل الأول من الاتفاقية أعلاه ما يلي: «... نظرا إلى الوحدة التاريخية والمودة الخالصة القائمة، لحسن الحظ، منذ سنين طويلة بين دولتي إيران وفرنسا، يمنح صاحب الجلالة شاه إيران للحكومة الفرنسية الامتياز الحصري للبحث والتنقيب في جميع أنحاء إيران».

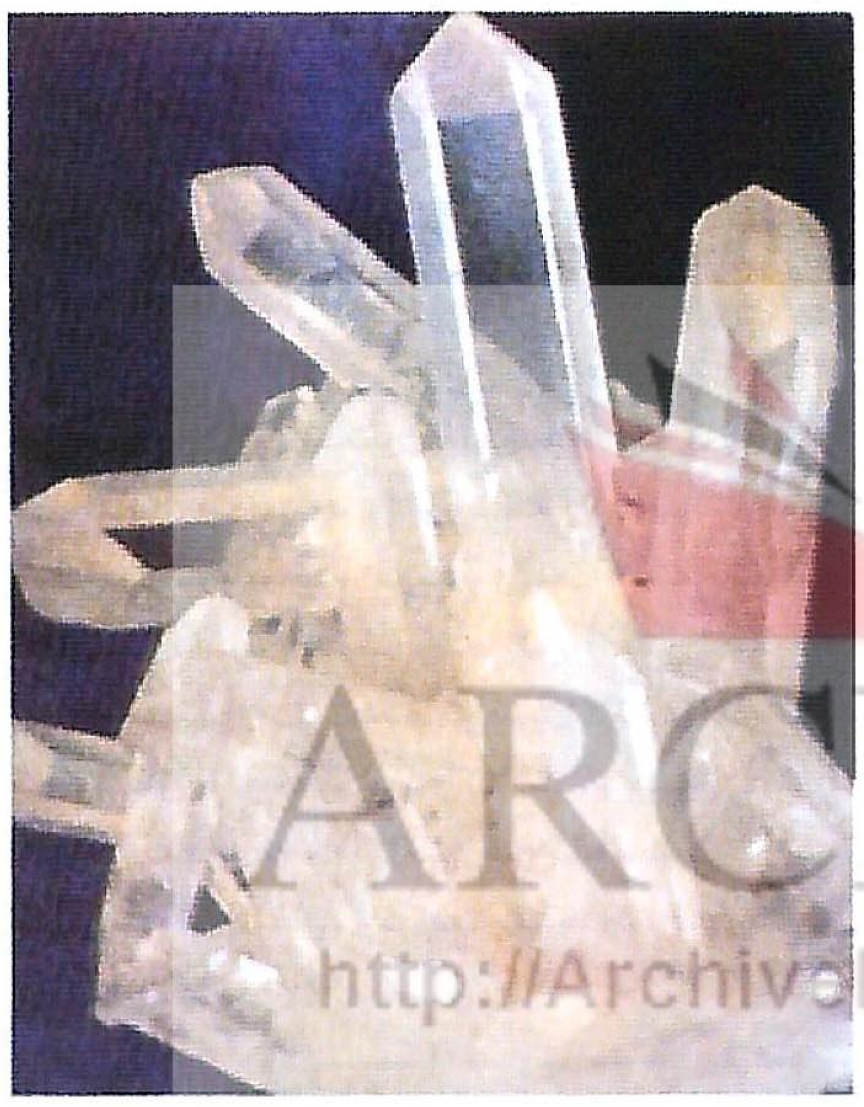
كما نص الفصل السادس من الاتفاقية على: «إن الأشياء النفيسة كالذهب والفضة والمجوهرات التي يعثر عليها تعتبر ملكا خاصا للحكومة الإيرانية. ولكن بما أن المأمورين الفرنسيين تجشموا عناء اكتشافها، فإذا أرادوا شراءها فستقوم الحكومة الإيرانية ببيع نصفها بسعر معقول (...) والنصف الآخر إذا أرادت الحكومة الإيرانية أن تبيعه، فستكون الأفضلية للحكومة الفرنسية».!!

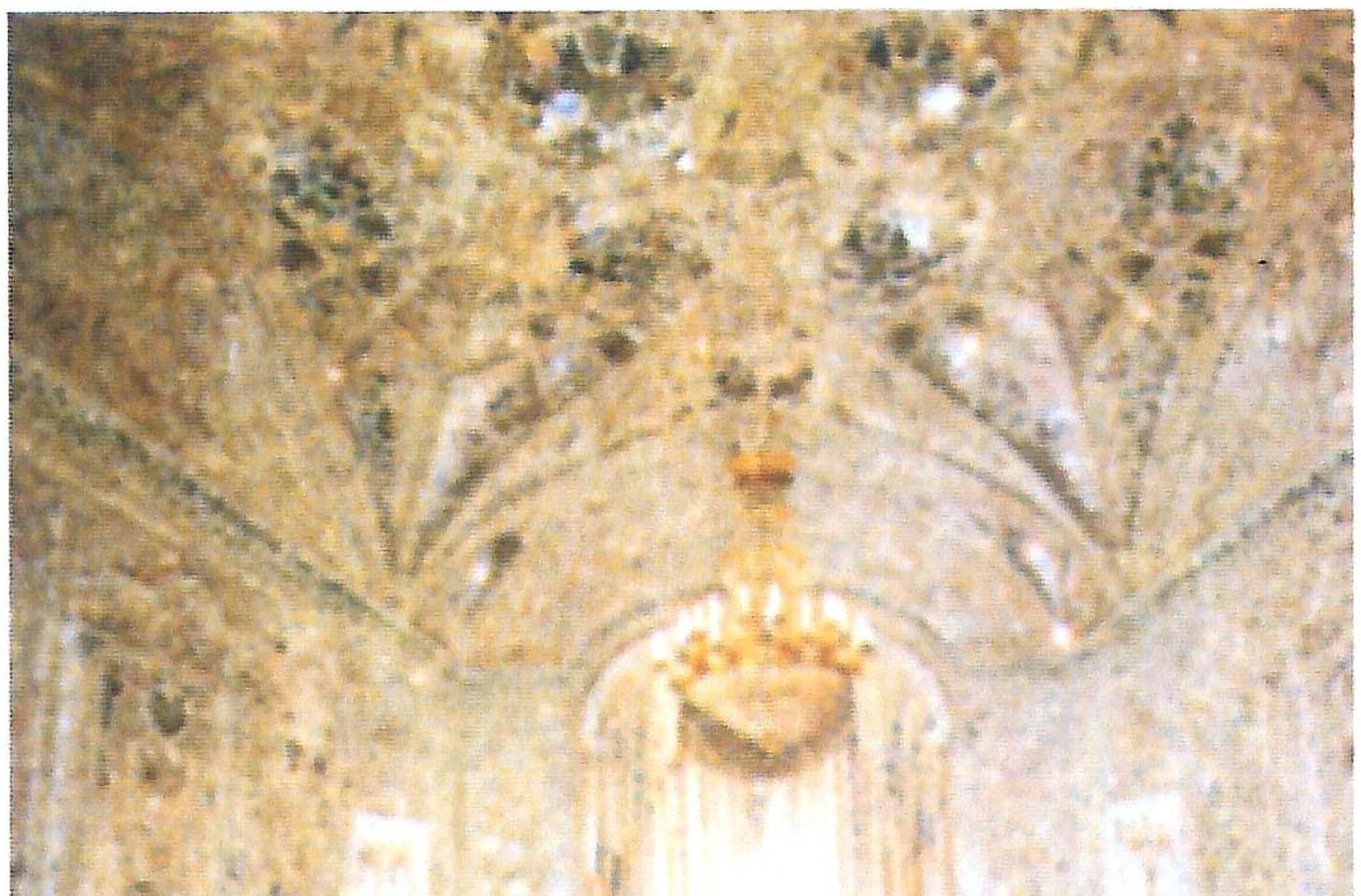
بعد الزيارة التالية التي قام بها مظفر الدين شاه إلى باريس في عام ١٩٠٠م، رسخت هذه الاتفاقية، إذ أطلقت يد الفرنسيين للبحث في أي نقطة يشاؤون!. كانت تلال شوش الأثرية البكر من الأماكن التي استهدفها الفرنسيون منذ بداية دخولهم إلى إيران، فأنشأوا قلعة فوق تلك التلال لكي تكون نقطة آمنة يقطنون فيها، ويحافظون فيها في آن واحد على الأشياء التي يجري اكتشافها من دون رقيب أو حسيب، وادى تأسيس هذه القلعة إلى إثارة الحساسيات لدى الناس والحكام المحليين، كان الفريق فرج الله آق أولى المفوض العام للحكومة في محافظة خوزستان وقائد الجيش فيها من جملة هؤلاء، فقد شاهد آق أولى بأم عينيه الأشياء الثمينة، والكنوز التي استخرجها الفرنسيون من تحت التراب، وهم يقومون بنقلها إلى القلعة لتُشحن من هناك إلى فرنسا مباشرة، مما استفز مشاعره الوطنية وأثار لديه شعورا بالأسى إزاء عمليات النهب في وضح النهار للآثار التاريخية في شوش، فأبرق تلغرافا إلى طهران أشار فيه إلى أوضاع الحفريات في المنطقة، راجيا من المسؤولين «عدم السماح بخروج وثائق ومستندات هويتنا الوطنية من البلاد بهذا الشكل».

هذه البرقيات وكذلك نشاطات الجمعية الوطنية للآثار آتت أكلها، إذ جرى إعداد لائحة قانون يلغي الامتياز الحصري الممنوح للفرنسيين. وجرى عرض هذا القانون على البرلمان والمصادقة عليه في ١٨ أكتوبر ١٩٢٧م. بعد إلغاء الاتفاقية المذكورة، جرت صياغة قانون جديد للآثار على ضوء القوانين والضوابط السارية المفعول في البلدان المتقدمة، وقدم محمد علي فروغي، رئيس الوزراء وكفيل وزارة الاقتصاد وقتذاك، مشروع القانون إلى البرلمان مطالبا بالمصادقة عليه، وأخيرا صادق البرلمان على هذا القانون في عام ١٩٣٠م.

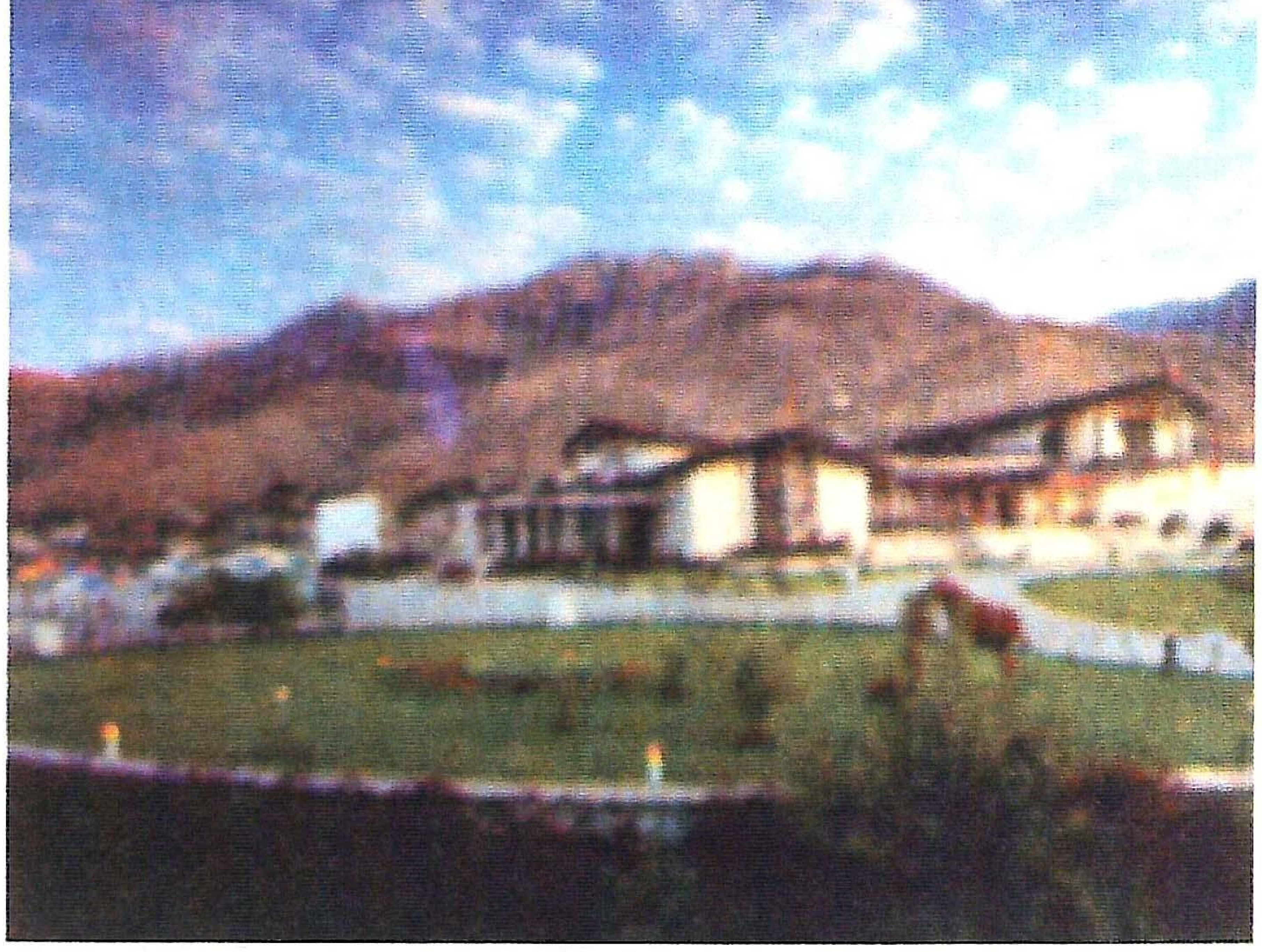
بالمقارنة مع الأوضاع السائدة سابقا، وإثر نمو الوعي الجماهيري في ذلك الوقت، يعد القانون الجديد جيدا جدا، ولكن كانت فيه ثغرات جرى تلافيها وإصلاحها تدريجيا. على سبيل المثال، في المادة الثانية عشرة، قسم القانون الحفريات إلى قسمين علمي وتجاري، وسمح بإجراء الحفريات التجارية. فقد ورد في المادة الرابعة عشرة: «حول ما يجري كشفه في إطار عمليات الحفر العلمي أو التجاري، فإذا كان الكشف من قبل الحكومة مباشرة تعود المكتشفات بالكامل

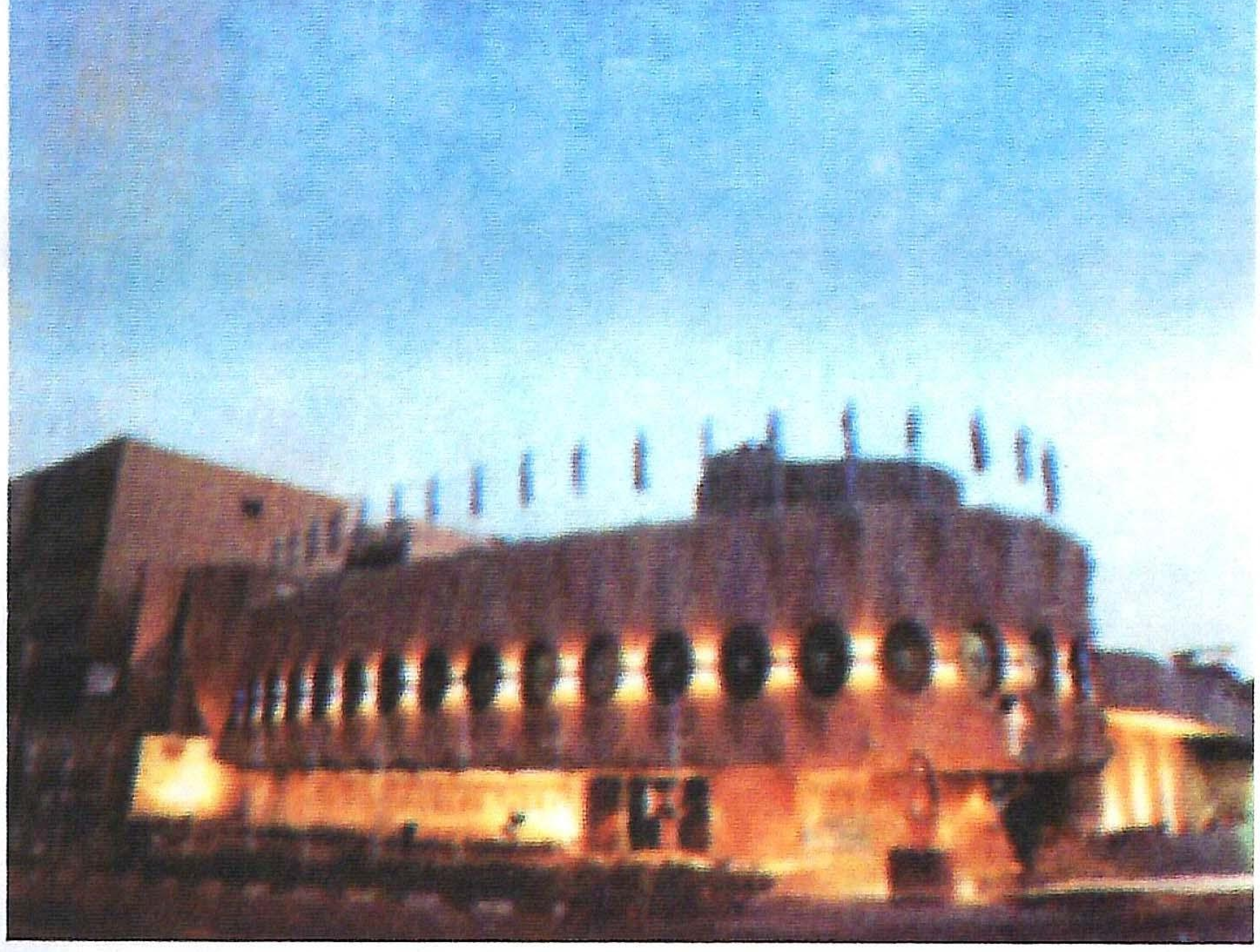
متحف إيران للزجاج والسيراميك - طهران


متحف الجيولوجيا


قصر سابز الأخضر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com


متحف الطبيعة


متحف النقود - العملات

إلى الحكومة، وإذا جرى الكشف بواسطة آخرين يحق للحكومة انتقاء واستملاك عشر قطع من الأشياء ذات الحيثية التاريخية والصناعية، والباقي تمنح الحكومة نصفه إلى المكتشف مجانا، وتحجز النصف الآخر (...)». والتعبيرات الواردة في النص كانت توفر الأرضية لاستغلال الموقف لنهب التحف الثقافية والتاريخية للبلاد وتهريبها إلى الخارج.

متحف إيران القديمة

مقابل إلغاء الامتياز الحصري للحفريات الفرنسية في إيران، وافقت الحكومة الإيرانية على إناطة رئاسة متحف ومكتبة البلاد إلى أحد الرعايا الفرنسيين لمدة خمس سنوات، على أن تجدد ثلاث مرات وكل مرة المدة نفسها. وعليه سُمح لجميع الهيئات العلمية الإيرانية والأجنبية بعمليات الحفر ودراسات الآثار في مناطق إيران الأخرى (باستثناء شوش)، ثم صادق البرلمان الإيراني على توظيف خبراء آثار فرنسيين، ورشحت الحكومة الفرنسية المسيو أندريه غيدار المهندس المعماري المعروف لتولي هذه المهمة، بناء على توصية قدمها حسين علاء السفير الإيراني المفوض لدى باريس، وبدأ غيدار مهمته في عام ١٩٢٩م.

أمضى غيدار سنواته الأولى في إيران في إعادة إعمار الأبنية التاريخية المهمة في مختلف المدن، وأشرف على عمليات الحفر والبحث العلمي التي تقوم بها الهيئات الأجنبية، ومنها حفريات منطقة تخت جمشيد الأثرية في محافظة فارس وسط البلاد، التي كانت تقوم بها الوكالة الشرقية في جامعة شيكاغو بإشراف هرتسفيلد. وبعدها اتخذت الحكومة الإيرانية قرارا بإنشاء متحف علمي على أن يتولى غيدار مسؤوليته. وحددت قطعة أرض بمساحة ٤٥٠٠ متر مربع تقع في الشطر الغربي من الحديقة الوطنية (باغ ملي) لهذا الغرض، حسب الخارطة التي أعدها المسيو غيدار. بدأت عمليات بناء المتحف (متحف إيران باستان) على الطراز الساساني (الذي يعد طاق كسرى بالقرب من بغداد في أرقى نماذجه)، بالإضافة إلى فنون العمارة الإسلامية الإيرانية.

وتزامنا مع إنشاء متحف إيران باستان (المتحف الوطني الإيراني حاليا) في طهران، جرى تدشين العديد من المتاحف في مدن مشهد (الروضة الرضوية) وقم وشيراز. وبسبب اتساع رقعة نشاطاتها، انتقلت دائرة «عتيقات» إلى مبنى متحف إيران باستان، وسميت دائرة الآثار القديمة، ثم الإدارة العامة لعلم الآثار، وبقيت هناك حتى عام ١٩٦٤م إلى حين تأسيس وزارة الثقافة والفن، وكانت هذه الدائرة تعنى بواجبين رئيسين:

١ - إدارة الأبنية التاريخية: للعناية بشؤون المباني التاريخية والآثار القديمة وترميمها، حيث أدت هذه الدائرة خدمات جليلة لا تنكر.

٢ - إدارة المتاحف والحفريات: للإشراف على الحفريات وتسيير أمور المتاحف، وتسجيل وحفظ ودراسة الأشياء المكتشفة من أجل إنشاء متاحف جديدة.

متحف الفن التراثي

واصلت الدوائر المذكورة أعمالها بعد انتصار الثورة الإسلامية في إيران، مع بعض التغييرات الشكلية والضمنية في وزارة الثقافة والفن، التي انتقلت أجزاء منها إلى وزارة الثقافة والإرشاد الإسلامي، والتحق الجزء الآخر بوزارة الثقافة والتعليم العالي. وجرى دمج العديد من المتاحف والمراكز التاريخية والأنثروبولوجية والتقليدية في منظمة التراث الثقافي (سازمان ميراث فرهنكي) التي صادق البرلمان على تشكيلها في عام ١٩٨٥م. وتعمل هذه المنظمة حاليا تحت إشراف وزارة الثقافة والإرشاد الإسلامي، حيث تتولى مهمة «التعريف بالآثار الثقافية - التاريخية القيمة بواسطة إنشاء المتاحف وإقامة المعارض وما شابه ذلك...» (حسبما ورد في البند ١٤ من المادة الثالثة لقانون النظام الأساسي للمنظمة)، ووافقت حكومة الجمهورية الإسلامية الإيرانية على تقديم طلب عضوية إيران إلى الأوساط العلمية الدولية ومنها «ايكوم»، للإفادة من خبرات القائمين على المتاحف العالمية بشكل أمثل وأفضل.

متحف الخزف الفنية المعاصر

واستلهمت الجمهورية الإسلامية الإيرانية تعاليم القرآن الكريم التي تدعو إلى السفر والتجوال ودراسة آثار القرون الماضية، فوضعت عملية البحث والتعريف بالتراث الثقافي وإحيائه والمحافظة عليه على رأس سلم اهتماماتها. ومع أن السنوات الأولى لانتصار الثورة لم تفسح المجال اللازم للاهتمام بهذه الأمور بسبب الحرب المفروضة، فإن نهاية هذه الحرب شهدت محاولات دؤوبة في هذا الإطار.

تصنيف المتاحف

نفذت دائرة التعريف والتعليم بمنظمة التراث الثقافي، التي تتولى مسؤولية الإشراف على متاحف البلاد في عام ١٩٩٧، مشروعا لتصنيف هوية المتاحف موضوعيا، من أجل الانتفاع الأمثل بالمتاحف، وتعزيز الجانب التعليمي والبحثي فيها.

صنفت متاحف البلاد موضوعيا على أساس هذا المشروع إلى عشر مجموعات رئيسة هي: ١ - المتحف الوطني الإيراني، ٢ - المتاحف الإقليمية، ٣ - المتاحف المحلية، ٤ - المتاحف التخصصية، ٥ - المتاحف الموضوعية، ٦ - المتاحف البحثية، ٧ - متاحف المفاخر الوطنية، ٨ - متاحف الهدايا، ٩ - المتاحف الخاصة (الشخصية)، ١٠ - قصر المتاحف.

اعتبر مشروع المتحف الوطني بمنزلة بيت الشعب، تحفظ فيه كل الأشياء النفيسة والفريدة من مختلف العصور التاريخية، أما في مراكز المحافظات والمدن الرئيسية فتصبح المتاحف المحلية نموذجا مصغرا للمتحف الوطني، وسوف تضم مجموعة من نوع واحد أو نوعين من الأشياء والمقتنيات الثقافية والتاريخية، لكنها تشمل أنواع تلك الأشياء على مدى التاريخ كالمسكوكات أو متحف المرايا أو الفخار.

إن المتاحف المصنفة موضوعيا تعد موحدة ومتناغمة من حيث الموضوع، إلا أنها ستكون متنوعة وشاملة من جهة الأشياء والتاريخ، كمتحف المقياس الذي سوف يضم كل معدات القياس، والآثار والوثائق المتعلقة بقياس الوقت ووزن الأشياء ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ابتكرتها نساء القبائل

رقصة الكوبرا.. مانفستو الجسد

لحسن موهو - المغرب

حين تداهمك الطبيعة الخلابة لجنوب أفريقيا، تصبح الألوان غير الألوان، يرتد إليك بصرك وتصاب بالإغماء، وتبدو لك الأشكال غير الأشكال، يستحم الضوء بالندى، وتتطهر الطبيعة من وحشية التلوث، لتطل عليك كعاشقة بوذية تتأهب لليوم الموعود.

يتعدد اللون الواحد، وينقسم الضوء درجات وتستعيد كل الأشكال والألوان سيرتها الأولى، لتطرد من العين ضبابية الرؤية ليرقى البصر إلى حكمة البصيرة... تخرج الظلال الوارفة من عالمها المخملي، لتجعلك تعيد النظر في أبجدية القراءة البصرية. فالفن في هذا البلد شأن نسائي وصناعة أنثوية، الشعب فنان بطبعه، في الحرب والسلم، هو أول شعب مارس الاحتجاج بالرقص وانتفض بالغناء، وتظاهر بلغة الجسد، شعب استثمر كل جوارحه واستنفر مجمل حواسه لغايات نبيلة.

تألقت قبائل (Ndebeles) في أشكال التعبير الجمالية، وذاع صيتها في العالم أجمع برسوماتها الهندسية وألوانها الحية التي شكلت بالإضافة إلى «الشمس والذهب والبرتقال» تراثا أفريقيا ميز أفريقيا السوداء، يتهافت على زخارفها السياح بنهم شديد في حلل بديعة رسمت على حاملات المفاتيح، وبطاقات الإهداء التي لا يخلو منها جيب زائر ولا محفظة سائح إلا وقد تزينت بتلك الألوان المتوهجة التي تفيض ألقا على ديكورات منازل نسجت من ألياف الأعشاب وألواح الخشب وتصنيفات الطين الأحمر. فإذا تركت مطويات الإرشاد السياحي جانبا، وخرجت من العاصمة جوهانسبورج ومن قبضة حضارة الإسمنت المسلح، والبنايات الشاهقة التي انتصبت وسط المدينة بفضل تجار الذهب واللؤلؤ، بعيدا عن الفضاءات المعدنية والصالونات الزجاجية والقوالب الهجينة تقف أمام عينيك ألوان صافية وأذواق أصيلة فرت من العوالم الممسوخة والأصول المبتورة، والقيم المنزوعة، بحر تراثي لا ساحل له وبانوراما ألوان ترفض اللجوء إلى قاعات العروض وردهات المتاحف لأنها ترفض حالات السراح المؤقت، ألوان تهز كل المقولات والمفاهيم، وتعشق التواصل مع الإنسان والمكاشفة، وكأنها تسخر من معارفنا وتنتهك سترة خطاباتنا المألوفة.

حينها ستكشف الوجه الآخر لذلك البلد الذي منه «تشرق الشمس» والذي تكسوه الأعشاب الصفراء التي تتوزع حولها القبائل كقوس قزح، وتتكلم لغات عديدة.

إن قبائل Ndebeles تقترب تاريخيا من قبائل الزولو Zoulous إلا أنها نزحت ما بين القرنين ١٤ و١٦ من المناطق الاستوائية على ضفة المحيط الهندي، وتابع جزء منها طريقه نحو الشمال ليستقر في جنوب زيمبابوي قبل أن تقع هذه القبائل العريقة في قبضة الاستعمار الهولندي.

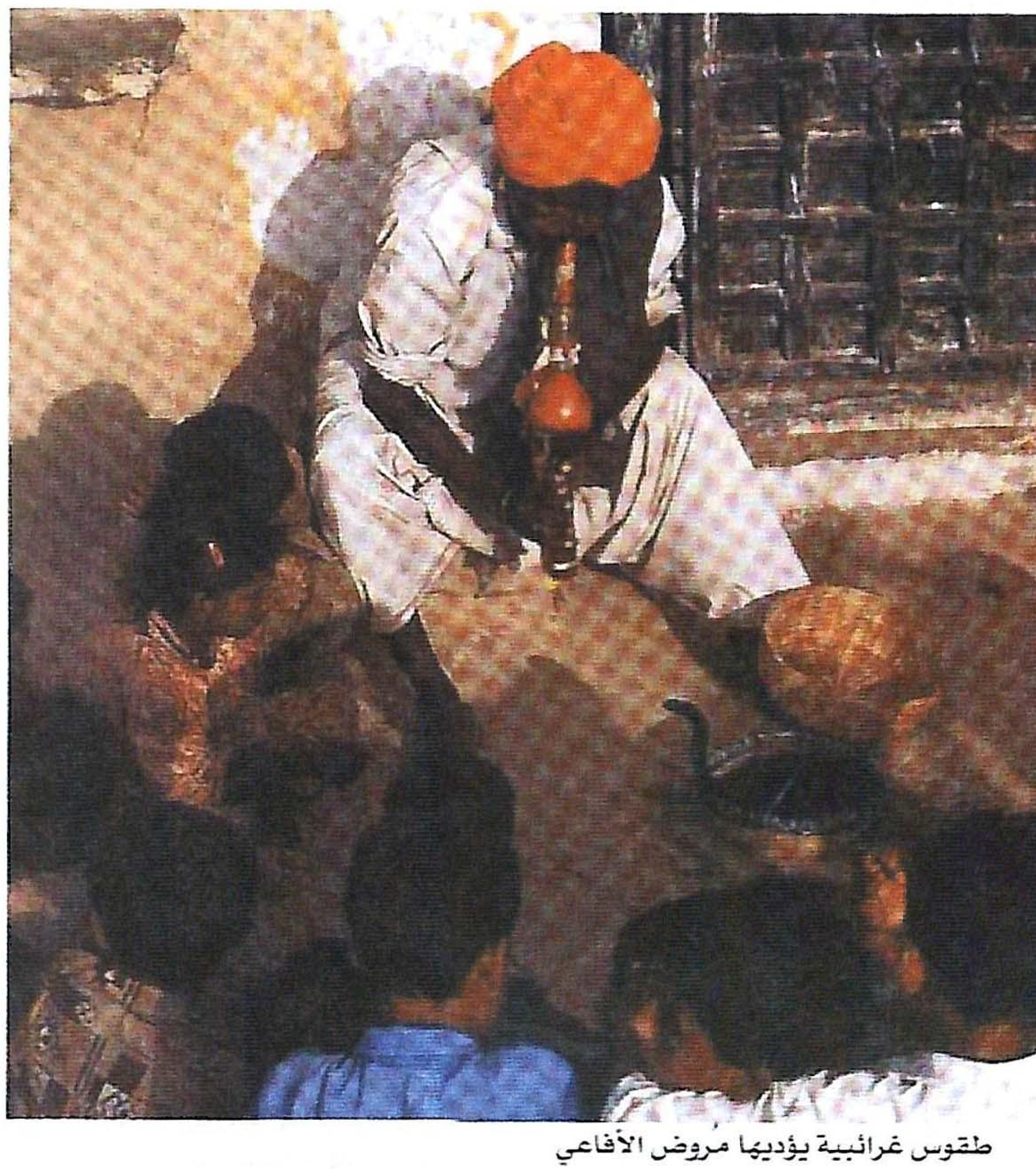
وكما هو الشأن مع أبناء عمومتهم من قبائل الزولو، برعت قبائل Ndebeles في فن صناعة المجوهرات والنقش عليها ونسج الأقمشة ذات الألوان البراقة المطبوعة برسومات مجردة في غاية الانسجام والتناغم. ومع بداية القرن العشرين، وخاصة مع مستهل العام ١٩٤٠ تبتكر نساء هذه القبيلة الآيلة للانقراض، شكلا جديدا من التعبير الفني بمناسبة الاحتفالات الكبرى لصباغة الجدران والبيوت، مستلهمات ألوانهن من الأقمشة والمجوهرات، كما أرست هذه القبيلة تقليدا يقام كل أربع سنوات لتأهيل الأطفال في حفل يسمى la wela (أي عبور النهر)... حفل يجمع كل عناصر القبيلة، التي تضع أعلاما بيضاء على سطوح منازل عائلات المرشحين، أما الواجهة الخارجية فقد زينت بجداريات، وسط ألوان موزعة باتزان على جدران البيوت... ألوان تنقل بأمانة ذلك النبض

الخفي لتلك العراقة الزنجية التي ما زالت منتصبة حتى يومنا هذا في أروقة المنازل. إن الفن هنا نشاط نسائي بامتياز، تلقنه النساء لبناتهن جيلا عن جيل. أما الرجال فهم منهمكون في مغاور المناجم والحقول الزراعية والسهوب والغابات، التي تشكل بدورها لوحات آية في الجمال، وقد شكل هذا التقليد مدخلا لنشأة سلالة فنية غير قابلة للاستنساخ، لكن نظام التمييز العنصري سيجبر الفلاحين على الانخراط في دوامة الحرب الأهلية التي ألهبت تلك القرى الجميلة، لتشتعل النار في تلك المداشر والمنازل الأنيقة وتعصف بتراث فني لا نظير له وسط حرب لا تبقي ولا تذر... وسط أطلال الدمار اختفت معالم مآثر فنية فريدة، واحتضرت ثقافة عريقة اكتوت بهمجية عولمة تكاد تكون سلاحا مبيدا للثقافات، طمست عوالم بيئة فنية، واقتلعتها من جذورها حين امتد إليها هدير الآلة ومنطق السوق، ليضع الفن في خانة السلع، ولتغدو مهمة الفنانين صعبة أمام تناسل بيوت صفائح الحديد المتموجة، فشتان بين الرسم على جدار من طين وآخر من حديد... وما زالت تلك القبائل العريقة تسرق من الطبيعة سحر الألوان المفقودة، وتسحب منها أسرارها الخفية.

النساء تؤدي «رقصة الثعبان»

لكن قبائل جنوب أفريقيا ليست وحيدة أمام ما يتهدد الخصوصيات الثقافية والتنوع الحضاري وأمام زحف منطق الاستهلاك الجائع، بل هناك قبائل أخرى في شتى بقاع العالم تئن تحت نير آلة التنميط التي تدك التراث دكا وتقطعه إربا إربا، ففي الهند طقوس سحرية وغرائبية تهز الوجدان، يكفي المرء أن يقف أمام «كريشنا» مروض الأفاعي وهو يهمهم ويتمتم بتعويذات لاهوتية «باسم الكوبرا، السوداء، والبيضاء، والمخططة بألوان النمر، أعدك، وباسم الفصائل التسعة، أعدك بالعناية الفائقة والرعاية». «والحية تنصت إليه في هدوء تام، وهو يجلس القرفصاء على رمال ساخنة تلتهب من تحتها الأقدام العارية، وعيناه لا تفارقان عيني الكوبرا السوداء، سوادا آبنوسيا. كان كريشنا قد اصطادها للتو، وقد تحلق حوله الفضوليون دون أن تصدر عنها ولو حركة، وهو لا يبارح تلك الدائرة التي رسمها المروض وحدد لها بها مجال حركتها وحرم عليها تجاوزها، وهي حدود دائرة من رمل أمام أنظار المتفرجين.

راح المروض يهمس بكلمات كمن يعيش حالة الاحتضار، وهو يردد أمام أسماع المعجبين وأنظارهم «باسم الآلهة، سأدللك كطفل صغير وسأسهر على إطعامك وحمايتك من الشمس الحارقة، لأنني بفضلك أدبر قوتي اليومي، وسأطلق سراحك بعد شهر وخمسة أيام، لا أقل ولا أكثر» وباحترام تام تتابع الحية السوداء مروضها وهو يتحدث إليها بإشارات سحرية، وقد انكفأت ملتوية على نفسها كجثة هامدة، تعطي الانطباع لناظرها وكأنها تتابع باهتمام الوعود التي تقدم بها المروض، وهو يعبث بعمامته، وقد تدلت من أذنه أقراط مزخرفة ولاحت في عنقه سلسلة تلمع تحت أشعة الشمس لتزيد وجهه هالة شيخ صوفي. في الواقع لم يكن المروض ينطق بطلاسم دينية، بل كان يصف فقط للمشاهدين وصفات ضد لسعات الأفاعي، بينما كان طفله الصغير يفتح صندوقا نسج من قصب، ليتسلل إليه الثعبان في انقياد تام.



طقوس غرائبية يؤديها مروض الأفاعي

إن قبائل (Kalbeliyas) مشهورة، كطائفة من الفنانين المتجولين تمارس الفرجة، وتبيع مختلف وصفات الترياق ضد السموم التي تحضرها من الأعشاب والنباتات، كما تمتهن الرقص والموسيقى وترويض الأفاعي في إطار ما يسمى في الهند بمخاطر «اللعب مع الموت» أما الراقصات فتكاد تتحول ألبستهن إلى موسوعة ألوان وحديقة أسرار يتجلى فيها الجسد بكل بهائه لتكتمل مشاهد الكرنفال في احتفالية الفرجة، التي بدونها لا تعبر الدهشة إلى عين المتلقي وتغمره رعشة الألوان، حين تقف على الأداء الرفيع لرقصة أخف من الهواء، وهي تعرض أمامه بأوجز الحركات وأدق التفاصيل، وتشع أمامه فسحة الدلالات يمتلئ فيها الوجود بالغاية والمعنى، وينفلت فيها المكان من المكان، والزمان من الزمان.. لحظة يقف فيها الإنسان ليتأمل أخاه الإنسان، لحظات تصبح فيها الصورة قوام الفكر حية ناطقة، تطير فيها الراقصة كالفراشة، ويرسم فيها الجسد على فضاء المكان بلغة عالية التركيز... لحظات ينسلخ فيها المرء من ذاته، ليحكي سر جسده... لحظات يرى فيها الإنسان ذاته من خلال جسده، ليرقص رقصة الحياة على زفرة الصوت، حتى نشوة الإمتاع، حين تنساب الراقصة وتتدفق في أرجاء المكان وهو يطالعها بنظرات العاشق الولهان، وكأن الجسد مسكون بالأرواح، وهو يتابع فصول إفراج مؤقت لجسد الراقصة من سجن الروح، وكأنها تبعث برسائل إلى كائنات علوية: إن رقصة الكوبرا هي مانفستو الجسد.

لهذا توحي هذه القبيلة، كباقي الزواحف، الاحترام والخوف، لما اكتسبته من مناعة وضبط النفس من ممارسة رياضة اليوغا، التي كانت فنا قائما بذاته، كما عرفت هذه القبيلة باسم اليوغي yogi قبل أن يصبح لها هذا الاسم الجديد Kalbeliyas، وهو اسم مشتق من كلمتين: kali التي تعني الوقت أو الموت وBeliya التي تعني «الراقص» أو اللاعب، وهي تشير في الأصل إلى اللاعبين مع الموت. هؤلاء الفنانون السحرة الذين يجعلون أخطر الزواحف ترقص على إيقاع موسيقى الناي المصنوع من القرع المجفف وتنتصب كحرف لام لاتينية (L) ومتأهبة للسع كل من يقترب منها، وبدقة متناهية تثير انتباه المتحلقين حول هؤلاء الفنانين، تراهم يقلبون الناي يمينا وشمالا على إيقاع موسيقى سحرية لاستفزاز الأفعى بالحركة وليس بالصوت، كما يعتقد المتفرجون، لأن هذا النوع من الأفاعي يرى ولا يسمع، ولا يثور إلا عند استفزازه لأنه ساكن بطبعه. ولإثارة فضول المتفرجين، يعمد المروض الفنان إلى اختصار لحظات الفرجة لتغريرهم وإبقائهم تحت تأثير التنويم المغناطيسي، لأن سحر الفرجة في الإيجاز والتشويق، مما يجعلهم يطالبون كالعادة بتكرار المحاولة، وما الظهور العابر للأفعى إلا حيلة لتحريضها على التموج وإخراجها من حالة الخمول والتراخي، وهو يعلم أنها لا تريد أن يدعها وشأنها.

أما نساء هذه القبيلة، فرحن يجسدن رقصة الثعبان بدربة لا مثيل لها، وبرزن بشكل لافت للنظر في منافسة الأفعى في أدق حركاتها وخفتها. وهن يؤدين هذه الرقصة الشهيرة بلباس أسود يحيل إلى الكوبرا، ويتمايلن بخفة متناهية كزوبعة متراجعة، وبحركات معصمهن المتقطعة، تشكل فيها اليد زاوية مع الساعد في وضع يذكر بانتصاب الكوبرا، تمشي الراقصة وسط جموع المعجبين وكأنها حية تسعى ترهبهم وتسليهم في آن واحد، تبدو غاية في الرشاقة في ثوبها المزركش الذي تعايشت فيه شتى الألوان، وهي ألوان جلد الكوبرا نفسها، والذي يلقى رواجا كبيرا في الصناعة الحرفية الجلدية الرفيعة.

وتحتل الكوبرا في الثقافة الميثولوجية واللاهوتية الهندية مكانة خاصة، وتحظى بتقديس كبير، فهي رمز الأعماق والقدرات الخارقة، ورمز القوة، ويحكى أن كريشنا استطاع أن يهزم الكوبرا Kaliya برقصاته المقدسة، وهي حية كانت تقوم بتسميم مياه النهر Yamuna كما فعل الإله Vishnou بعبور النهر على ظهر الكوبرا Ananta التي تعني الأبدية من دون أن يصاب بسوء.

كانت هذه جملة من المظاهر الاجتماعية التي تؤثث فضاء الفن التقليدي المليء بالأساطير والقصص الغريبة التي طبعت المخيال الشعبي وساهمت في فهم بعض أسرار الطبيعة. وكما تقول الحكمة الشعبية في الهند: «إن أفضل زوج للمرأة هو عالم الآثار أو الأركيولوجي الذي كلما تقدمت الزوجة في السن زاد اهتمامه بها»، فهل ينطبق مثل هذا القول على الفنون الجميلة؟

- بتصرف عن مجلة: «Les grands reportages» عدد ٢٥٤ مارس ٢٠٠٣

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قضية مهمة أعادها للطرح من جديد مهرجان القاهرة التاسع للإذاعة والتلفزيون الذي أقيم في القاهرة، في الفترة من ٤ إلى ٩ يوليو الماضي، القضية يمكن تلخيصها في سؤال يحمل كل جوانبها وهو: لماذا لا تُعرض المسلسلات العربية على جميع شاشات التلفزيونات العربية؟ ولماذا «الإصرار» على حرمان المشاهدين من متابعة المسلسلات السورية والكويتية واللبنانية والسعودية والتونسية والليبية، والسؤال الأهم الذي يرتبط ارتباطا جوهريا بالسؤال الأول هو: لماذا يحجم المبدعون العرب - أفرادا ومؤسسات وشركات خاصة - عن الانتاج العربي المشترك؟

ويبقى السؤال: متى نشاهد فنا عربيا من دون جنسية لا يعترف باختلاف اللهجات، فنا يجمع الوطن العربي في سياق ثقافي مشترك يعيد للشرق تألقه الحضاري، ويجعل من الفن - مثلما كان دوما - البوتقة التي تجمع وتوحد الأشقاء؟

«الفنون استطلعت آراء بعض المبدعين والنقاد حول هذه الأفكار.

اختلاف اللهجات ليس عائقا

الإنتاج العربي المشترك بين الحلم والواقع

الكاتب المسرحي والتلفزيوني يسري الجندي، الذي نال جائزة أفضل سيناريست في المهرجان الأخير في قسم المسلسل التراثي عن مسلسله «جحا المصري»، يؤكد أن المبدعين العرب غير راضين لعدم عرض مسلسلاتهم على شاشة التلفزيون المصري، ولهم الحق في ذلك، لأنهم يحتفون بالإنتاج المصري ويقدمون العديد من أعمالنا الدرامية على شاشاتهم، فمن حقهم علينا أن نحتفي بأعمالهم الفنية ونعرضها في التلفزيون المصري، خصوصا أنهم ينتجون أعمالا درامية فيها الكثير من الطموح والجهد الفني، وقد شاهدت بعض هذه الأعمال مثل المسلسلات السورية «هولاكو، صلاح الدين، صقر قريش، أبناء القهر»، والكويتية «ثمن عمري، سوق المقاصيص، الشريب بزه، القدر المحتوم، جرح الزمن»، والأخير حقق نجاحا كبيرا لدى عرضه على شاشة التلفزيون المصري، وهذا يؤكد تعطش الجماهير لمشاهدة مثل هذه الأعمال للتعرف على أنماط وطرق جديدة في الكتابة والإخراج.

ويضيف الجندي «تبقى فكرة الإنتاج العربي المشترك واردة، خصوصا فيما يتعلق بالأعمال ذات التوجه القومي، وأعتقد أن الوقت مناسب الآن، خصوصا بعد الهجمة الشرسة على العرب والمسلمين في كل مكان بعد أحداث ١١ سبتمبر، فلا سبيل أمامنا سوى إنتاج أعمال تاريخية كبيرة تقدم الوجه المضيء لتاريخنا العربي والإسلامي».

وعن ندرة الإنتاج العربي المشترك يؤكد يسري الجندي «أن السياسة تظل بظلها جميع الأنشطة الفنية والثقافية، وأعتقد أنه آن الأوان لدراسة هذه الفكرة بمعزل عن الخلافات القديمة، بهدف تكريس التوجه القومي الجديد الذي يدعو إلى لم الشمل العربي، وأعتقد أن البداية تكون من مهرجان التلفزيون، بأن ننتقي بعض الأعمال العربية ونعرضها على شاشات التلفزيونات العربية، خصوصا أن عندنا الآن أكثر من مائة قناة أرضية وفضائيات تستطيع استيعاب أعمال كثيرة جدا، وبذلك يتعود المشاهد العربي على جميع اللهجات، وبالتالي تهيئ له مناخا جيدا لفكرة الإنتاج المشترك، وفي هذا السياق أطالب بالانتاج الضخم الذي نستطيع به منافسة الإنتاج العالمي، لأن كل ما ينقصنا في هذا الاتجاه هو الميزانيات الضخمة، ولن نستطيع أن ننافس إلا في ظل انتاج عربي مشترك.

مسلسل ديوان السبيل - الكويت

طارق فوزي إسماعيل - الكويت

المشكلة الفنية قريبة جدا من المشكلة السياسية، هذا ما يؤكده السيناريست والناقد السينمائي د. رفيق الصبان، الذي يرى أن الفن لم ينج من مأزق الخلافات العربية، التي جعلت فكرة الإنتاج العربي المشترك تتراجع، على الرغم من أن هذا الاتجاه يسود العالم الآن. من جانبي أرى أن الوسيلة الوحيدة لإنقاذ الفن العربي هي إحداث أكبر قدر من التوافق بين الفنون العربية، وهنا لا بد من بروز دور مصر الريادي في المنطقة العربية، بأن تمد يديها إلى الإنتاج المشترك، لأن ذلك يعني ببساطة فتح أسواق جديدة أمام تلك الأعمال، والأهم من ذلك هو رُقي هذا الإنتاج بنوعية وجودة المنتج الفني بسبب رصد ميزانيات أعلى، وبذلك نستطيع المنافسة في المحافل الفنية العالمية، لأن كثيرا من أعمالنا الفنية للأسف الشديد يُرفض دخولها مهرجانات عالمية بسبب ضعف مستواها من الناحية التقنية، وهذه المشكلة لا تتطلب سوى المال والوعي بضرورة العمل الفني، ولن يتوافر الشرطان إلا من خلال الإنتاج العربي المشترك.

من جانبها ترى الناقدة ماجدة خيرالله أن نظام الإنتاج الفني العربي لا يسمح بتبادل الأعمال بين الدول العربية، وهذه نظرة ضيقة جدا، لأن جزءا أساسيا من طبيعة المهمة الإعلامية في التلفزيونات العربية أن تُعرف المشاهدين في كل بلد بطبائع وعادات الدول الأخرى، فمن حقي كمواطنة مصرية أن أشاهد المسلسلات التي تنتجها الدول العربية الشقيقة، وذلك حتى نرى قضايا أخرى، وكتابة جديدة، وأداء ممثلين لم نشاهدهم من قبل، لأنه من حقهم علينا أن نرى مشاكلهم وقضاياهم، كما يرون هم مشاكلنا من خلال مسلسلاتنا، ويبقى بعد ذلك التنافس الفني بيننا وبينهم حافزا على الإبداع والتألق.

وعن رأيها في فكرة الإنتاج العربي المشترك تقول «العالم كله يتجه إلى التكتلات والأعمال الفنية المشتركة، وأصبح كثير منها بلا جنسية، فنجد أعمالا كاتبها إيطالي ومخرجها مجري وأبطالها فرنسيون وأمريكيون ويجري تصويرها في أكثر من دولة، نحن محتاجون لفتح أسواق جديدة ومواكبة التطورات التي تحدث في العالم، وهنا تأتي أهمية الدور الذي يلعبه التلفزيون في إحداث مثل هذا التعاون.

مسلسل عائلة الحاج متولي - مصر

السؤال الآن: هل تقف اللهجات المختلفة من بلد إلى آخر عائقا أمام

وصول الإنتاج الفني إلى كل الأقطار العربية؟

معظم المبدعين العرب الذين طرحنا عليهم هذا السؤال أكدوا أن اللهجة مجرد تعوّد، وبمرور الوقت وبعد عرض مزيد من الأعمال سيتعود جميع المشاهدين في كل الأقطار العربية على اللهجات الأخرى، ونحن نرى الآن أنه لم يعد هناك مشكلة عند الجماهير العربية في فهم اللهجة المصرية؛ لأنهم تعودوا عليها من خلال عرض المسلسلات والأفلام المصرية منذ زمن طويل، والأمر نفسه يتكرر مع اللهجة اللبنانية والسورية بعد إقبال دول الخليج على عرض أعمالهم الدرامية، وبالنسبة إلى دول الخليج العربي فلا توجد مشاكل لهجة فيما بينها؛ لأن معظمها متقارب، وبالاستمرار في عرض مسلسلاتهم في باقي الدول العربية ستصبح اللهجة مألوفة لدى الجميع، خصوصا أننا نتحدث لغة واحدة، والاختلاف بين اللهجات ليس كبيرا إلى درجة منع عرض تلك المسلسلات التي تساهم في تعريف الذات العربية الوطنية بثقافاتها المرجعية واكتشاف إبداعاتها العربية بشكل يخدم مشروعها التنموي النهضوي، ويساهم في الإجابة عن أسئلتها الجوهرية الراهنة، وعن تجاوز الأزمات القائمة التي هي في نهاية الأمر أزمة النهضة العربية، في هذا الشرق هناك الكثير من الأسئلة الجوهرية التي تتكرر من بلد إلى آخر، ونحتاج أن نستعين ببعضنا لتقديم نهضة عربية شاملة. في آخر الأمر يمكن تأكيد أن مضمون الأعمال الدرامية العربية لا يختلف في جوهره، فما يقدم في مصر والشام يقدم في الخليج وشمال أفريقيا، في هذا الإطار لا يمكن أن نلقي عبء عدم التعاون على اختلاف اللهجات لأنه سبب غير ذي قيمة.

على عكس آراء معظم المبدعين العرب يصر الناقد السينمائي علي أبو شادي على أن اختلاف اللهجات هو العائق الحقيقي أمام عدم عرض الأعمال الفنية العربية في التلفزيون المصري مثلا، ويضيف «منذ فترة بعيدة جدا والسوق العربية تستوعب الأعمال المصرية ولا يحدث العكس، لأن المزاج المصري غير مؤهل بعد لاستقبال تلك اللهجات ونوعية الموضوعات، ويكفي أن أقول إنني عرضت منذ سنوات طويلة تحويل الأعمال الفنية العربية إلى اللغة الفصحى، مثلما نعمل مع الأفلام الأجنبية، حتى يستطيع المشاهد تقبلها وفهمها، ومع مرور الوقت سيتعودون على جميع اللهجات»، ويضيف «أتذكر أننا عملنا حلقة دراسية عن الفيلم الجزائري وعرضنا بها ٢٢ فيلما، كنا لا نفهم الكلام في الأفلام الأولى وبداية من الفيلم الخامس بدأنا في استيعاب اللهجة، ومع انتهاء الحلقة الدراسية كنا قد عرفنا كل شيء عن اللهجة الجزائرية، وأستطيع الآن متابعة أي فيلم من دون أي مشكلة، لذلك أطالب التلفزيون المصري بعرض برامج ومسلسلات وأفلام من جميع الدول العربية، وذلك حتى يتعود المشاهد

مسلسل ذي قار - سوريا

عليها، لأنني أعتقد أن ذلك سيخدم القطاع الخاص أيضا، فعندما نتعود ونفهم اللهجات العربية سيجد الموزعون العرب الجرأة في عرض أعمالهم في القاهرة، لأنهم في هذه الحالة سيضمنون الإقبال عليها».

وعن معوقات الإنتاج العربي المشترك يرى علي أبو شادي أنها هي نفسها معوقات السياسة المشتركة بسبب حالة الارتباك التي تسود المجتمعات العربية، ولكنني أعتقد أن القنوات الفضائية ستخلق منافسات في هذا المجال، وستخلق نوعا من التعاون الفني بين جميع العناصر الفنية في الوطن العربي. ولكن السؤال المهم الآن هو: ما أهداف هذا الإنتاج؟ فلا بد من وجود هدف مشترك وتوجه واحد بين الجهات المنتجة، وأعتقد أن ذلك غير موجود الآن بالقدر الذي يسمح بإنتاج عربي مشترك.

الناقدة خيرية البشلاوي ترى أن اختلاف اللهجات لا يمكن أن يكون مبررا لعدم عرض الأعمال الدرامية العربية على الشاشات العربية المختلفة، وتقول «الأمر يحتاج إلى تدريب واعتياد على هذه اللهجات، وبمرور الوقت ستصبح تلك اللهجات معتادة جدا، لأنها ليست «لوغاريتمات» أو لهجات أجنبية، ومثلما اعتاد الجمهور العربي على اللهجة المصرية من خلال عرض الأعمال الفنية، من الممكن أن نلعب الدور نفسه معهم ونعود الجمهور المصري على اللهجات الأخرى، وهناك تجربة قام بها التلفزيون السوري ولاقت نجاحا كبيرا حينما عرض مسلسلات وبرامج وأفلاما من إنتاج دول شمال أفريقيا (تونس، الجزائر، ليبيا، المغرب) وبعد مرور وقت قصير جدا اعتاد عليها الجمهور وبدأ الإقبال على مشاهدتها، وفي مصر لاقت أفلام دريد لحام نجاحا كبيرا، كذلك المسلسل الكويتي «جرح الزمن» تأليف الكاتبة فجر السعيد وبطولة الفنانة القديرة حياة الفهد».

وعن الإنتاج العربي المشترك ترى الناقدة خيرية البشلاوي أن الإنتاج

مسلسل عودة الكنز - عُمان

الأوروبي المشترك أنقذ صناعة السينما في أوروبا، وأعتقد أنه لن يحل أزمة الإنتاج الفني العربي سوى الإنتاج العربي المشترك، فبعض الدول العربية تمتلك رؤوس الأموال، وبعضها يمتلك الكوادر الفنية، والسوق العربية واسعة، وعن طريق التكامل نستطيع الوصول إلى صيغة مشتركة تمكننا من إنتاج أعمال درامية ذات مستوى راق، بدلا من اعتمادنا على الاستيراد، الذي يعني بالضرورة تشكيل ذوقنا وثقافتنا حسب فكر وتوجهات الدول التي نستورد منها، وتضيف البشلاوي «القضية مركبة جدا لأننا نتكلم كثيرا ولكن يبدو أننا لا نؤمن بما نقول، نتكلم عن الوحدة والتكامل العربي، ويبقى ذلك مجرد كلام لا نستطيع تحويله إلى أمر واقع وأقولها صراحة إذا لم نستطع الوصول إلى صيغة الإنتاج العربي المشترك فلن يبقى عندنا صناعة فنون عربية، لذلك أطالب بضرورة إيجاد صيغة للتعاون بين جميع القنوات العربية عن طريق تبادل الأعمال الفنية في كل قناة مع الأخرى، ليس في المهرجانات فقط، ولكن على مستوى الاستهلاك اليومي».

العباس بن العباس صاحب شركة «السحر» لإنتاج الرسوم المتحركة يقول: «أنا سعودي ولكنني أعتبر الإنتاج الفني المصري هو المعبر عني كمواطن غير مصري، فاختلاف اللهجات التي يتحجج بها البعض لمنع تبادل المسلسلات بين التلفزيونات العربية مجرد حجة واهية يعلق عليها البعض عجزهم عن الإنتاج المشترك، وأتساءل: لماذا كانت معظم الأفلام المصرية في الخمسينيات والستينيات تحتوي على شخصية شامية مثل بشارة واكيم مثلا، ولم يكن هناك أي مشكلة في فهم اللهجة، في حين لاقت أعمال الفنان الكبير دريد لحام والفنانة القديرة حياة الفهد نجاحا كبيرا لدى عرضها في مصر، وبعد ذلك نتحدث عن عائق اللهجة!».

أما عن الإنتاج العربي المشترك فيتساءل العباس عن أسباب عدم تحققه ويقول «من جانبي عرضت مشروعات أفلام رسوم متحركة على وزراء الإعلام العرب، ولاقى المشروع قبولا واستحسانا وترحيبا، لكن الاهتمام لم يتحول بعد إلى ميزانيات في أي تلفزيون من التلفزيونات العربية».

الدراما العربية إذن بخير ومستواها لا يقل عن المستوى العالمي، لكن المطلوب هو تفعيل التعاون بين التلفزيونات العربية وتبادل البرامج والمسلسلات، لأن ذلك الأمر هو الذي سيقودنا إلى تحصين وجودنا كأمة فاعلة لها القدرة على الإبداع والابتكار وإنتاج أعمال على مستوى فني عالمي، تعبر عن هويتنا وقيمنا وثقافتنا وتاريخنا، وأعتقد أنه لا ينقصنا شيء لتحقيق ذلك، فالأمة العربية مليئة بالطاقات الإبداعية المدهشة في جميع المجالات، فقط علينا أن نبدأ ◆

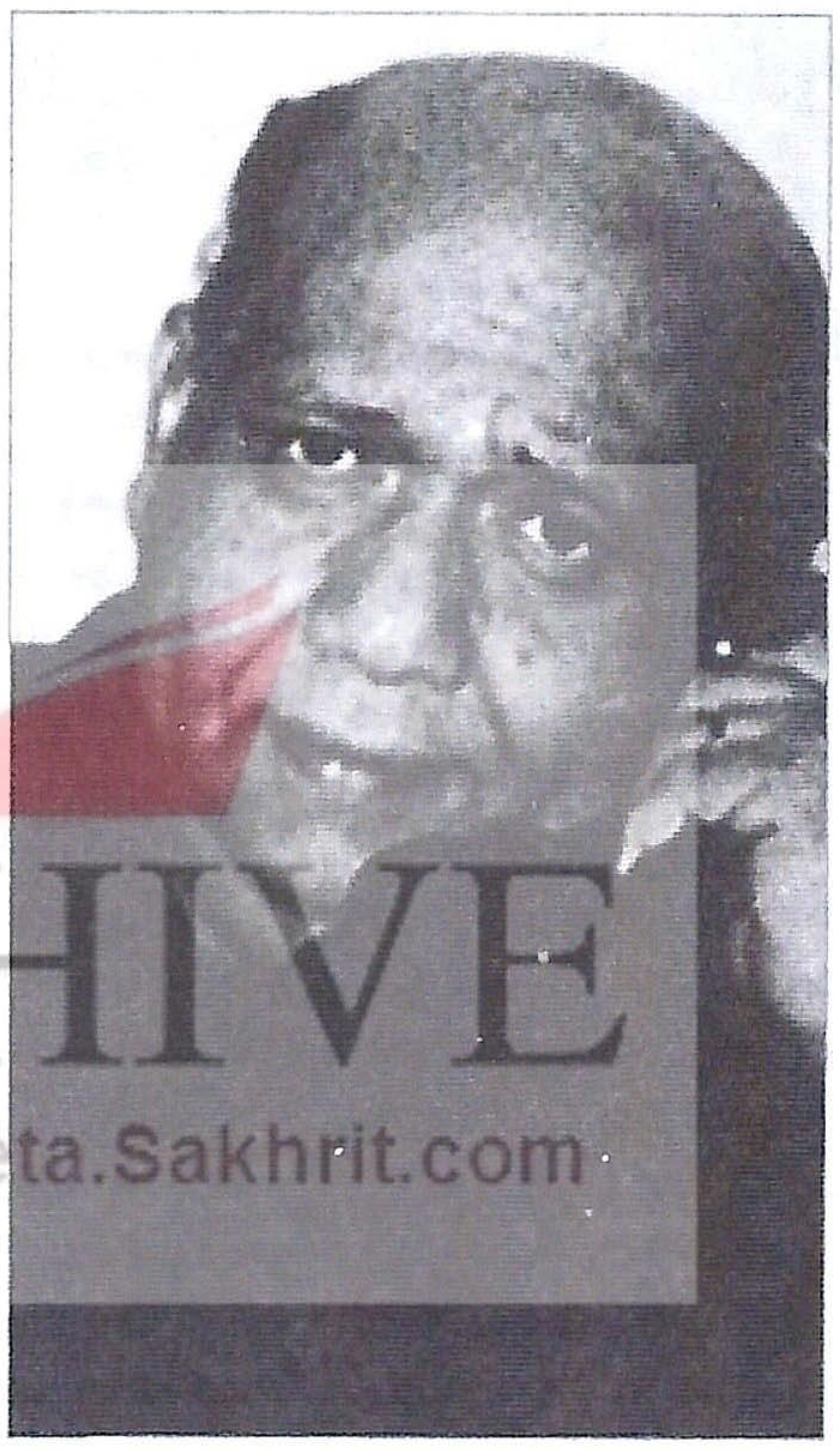
ARCHIVE
Archivebeta.Sakhrit.com

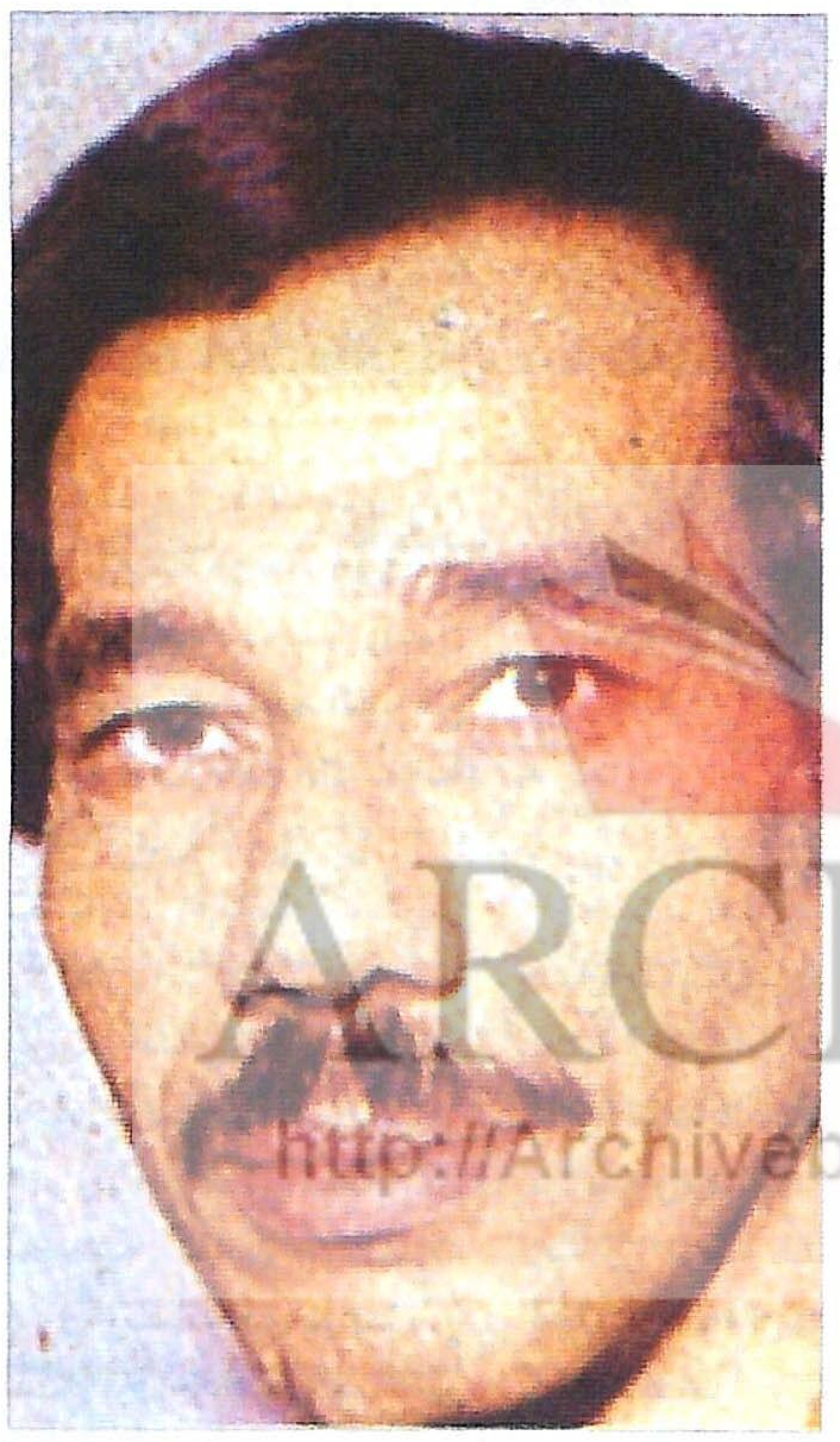
الشعر ديوان العرب، هل ما زال في وسعنا أن نقول ذلك بثقة، بل هل ما زال في وسع أي أمة أن تقول إن جنسا أدبيا مكتوبا هو عنوان تراثها القومي؟

أطرح هذا السؤال بعد أن تشبع عصرنا بالصور، وتطورت وسائل الاتصال الجماهيري، خاصة التلفزيون، لتلعب دورا بديلا باستمرار عن القراءة المتأملة والمتأنية، وأصبح على الشاعر الآن، لكي يبتكر صورة ويركبها، أن يبذل جهدا إضافيا، وأن يحتشد بطاقة شعورية فائقة، لأن عليه أن ينافس صورا لا تخطر على البال، وتتدفق متكاملة جاهزة في كل ثانية عبر التلفزيون والسينما، ويقبل عليها الجمهور بديلا عن القراءة.

أدت اليها هيمنة الصورة

عزلة الشعراء والبديل الإلكتروني


صلاح جاهين


أمل دنقل

فريدة النقاش - مصر

بات من المعروف أن التلفزيون هو أكبر جهاز للديموقراطية في عصرنا لو شاءت السياسة، وهو ديموقراطي بالمعنى الشامل وليس السياسي المحدود فقط، ولو أنه أصبح كذلك حقا لكان للشعر في بلادنا شأن آخر، وأخص بالشعر هنا الشعر الجديد الذي يرتاد مناطق غير مأهولة وغامضة، أو محرمة بحكم الثقافة المحافظة، ومثل هذه المناطق في التجربة الإنسانية لا تزال شاسعة جدا، ففي حياتنا وفي هذه المرحلة من تطورنا، تتعايش أنماط إنتاج شديدة التباين من الإنتاج ما قبل الرأسمالي إلى الإنتاج الرأسمالي إلى الرأسمالي شديد الحداثة. ولأن الأشكال الأدبية وثيقة الصلة في المقام الأخير بشكل المجتمع الذي تتخلق فيه، فسوف نجد في بلادنا جمهورا واسعا جدا لا يزال يرى أن القصيدة الحقة هي القصيدة العمودية، وما زال هذا الجمهور غريبا تماما عن قصيدة الشعر الحر، ولم يكن رأي محمود عباس العقاد وزكي نجيب محمود في الشعر الجديد، حين أحالوه إلى لجنة النثر، رأيا شخصيا قبل ما يزيد على الأربعين عاما، بل أكاد أقول إنه كان تمثيلا صادقا للذائقة العامة حينذاك، التي بقيت حتى يومنا هذا في أوساط قارئة كبيرة لا تعترف بقصيدة التفعيلة، فما بالنا بقصيدة النثر التي، إن وصلت إلى المحافل الأكاديمية لدراستها وتقنين جمالياتها، فإنها لا تزال غريبة تماما على هذه الذائقة.

أعود إلى التلفزيون والإذاعة أيضا اللذين يخصصان مساحات للشعر، قراءة ونقدا، ومع ذلك بقيت الاختيارات محدودة غالبا في إطار الشعر التقليدي الذي يتمتع بالشعبية كما سبق أن بينا، وأخذت القصيدة الجديدة تلوذ بنفسها وبدوائر محدودة جدا من القراء، سواء في البيوت أو المنتديات أو المجلات المتخصصة محدودة الانتشار، بل إن عدد الشعراء والشاعرات الذين اتجهوا إلى الدراسة الأكاديمية المتخصصة قد تزايد، دليلا على انتماء الغالبية منهم إلى النخبة. ودخلت إلى قاموسهم الشعري مفردات غريبة ومدهشة، واتسم تركيب القصيدة بالتعقيد الذي يحتاج إلى شراح مهرة، بل أصبحت هناك قصائد تحتاج، قبل قراءتها، إلى بحث نقدي يفك شفرتها ويبين مواقع التوتر والإيقاع الداخلي فيها، ويكشف مواطن الجمال، أي أن غالبية الشعر الجديد لم يعد يقدم نفسه بسهولة إلى قارئه، كأنه ينتقم بصورة لا واعية من عملية تهميشه المتصلة عبر وسائل الإعلام الجماهيري، الذي كان من المفترض أن تقدمه إلى المتلقين بالملايين.

وفي بعض أوساط الشعراء الذين يكتبون ويقرأون لأنفسهم، أصبح كل من صلاح عبدالصبور وأحمد عبدالمعطي حجازي وأمل دنقل «دقة قديمة»، وأصبحت الوظيفة الاجتماعية - لا أقول الثورية - للشعر موضوعا للسخرية والتندر، شكل تيارا قويا.. هو من وجهة نظري ما بعد حداثي بالمعنى السلبي، أي بكونه رد فعل انتقاميا لحالة التشظي التي تخلقها الرأسمالية من مفارقة التقدم العلمي التكنولوجي الهائل، والانحطاط الأخلاقي والإنساني غير المسبوق.

إن ما أسميه برد الفعل الانتقامي هذا، يدفع ببعض الشعراء دفعا الى الانغماس المريض في الجسد، حتى أصبحت المسافات تضيق في بعض الأحيان بين ما يسمى بقصيدة الجسد وأدب «البورنو» التجاري الرخيص، فهي مثلها مثل هذا الأدب، تختزل الإنسان في غرائزه ووظائف جسده العضوية وحدها دون الإنسان المتكامل.

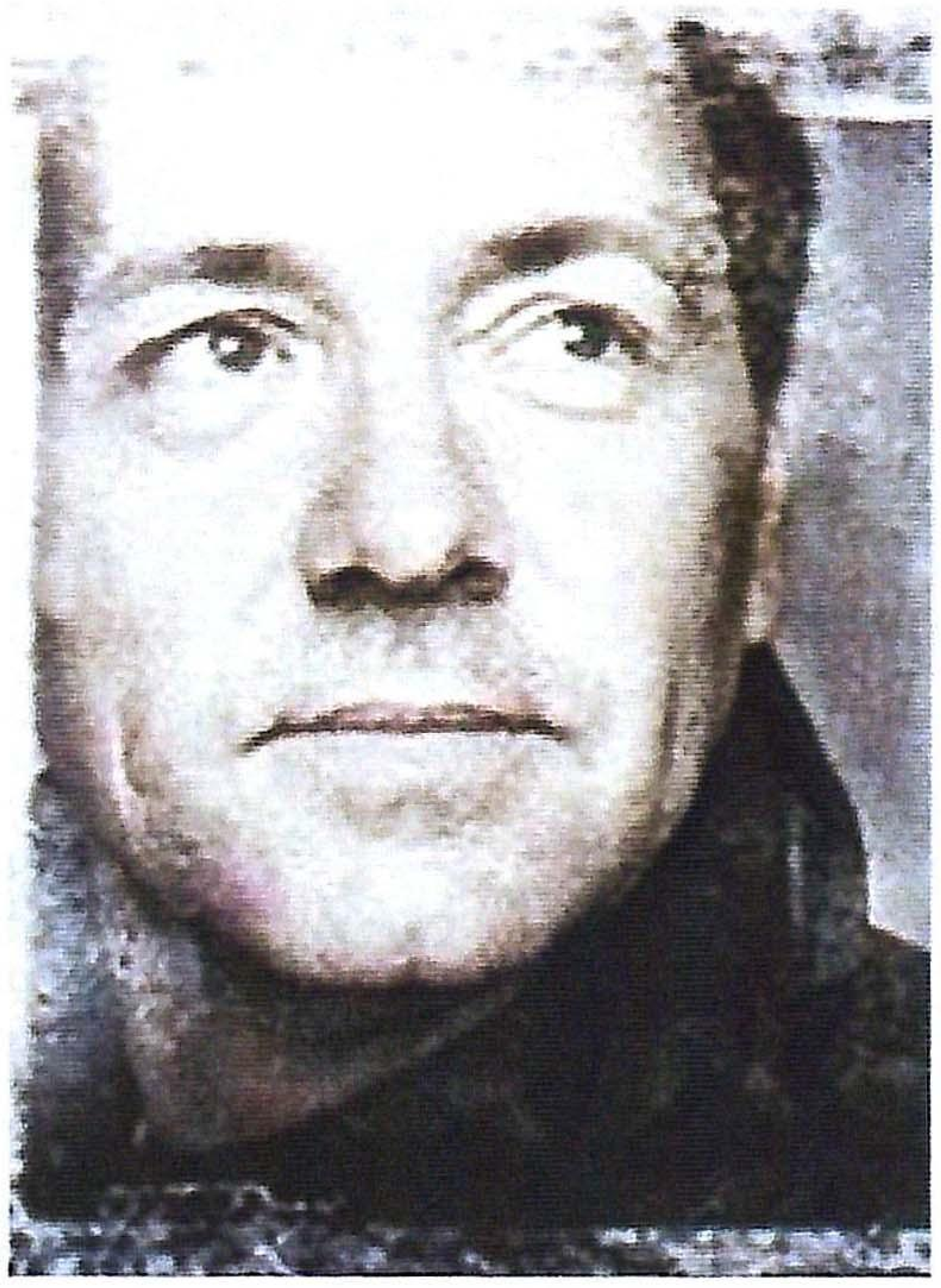
ولكن هل العزلة والنخبوية الشديدة للقصيدة الحديثة هما فقط نتيجة هيمنة الصورة ومفارقة التقدم والانحطاط في الرأسمالية، أم أنهما كما أظن أيضا نتيجة أزمتنا الخاصة شديدة التفاقم، التي بدأت مع انهيار المشروع القومي التحرري الذي بدأ سنة ١٩٦٧ بالهزيمة المدوية للجيوش العربية أمام إسرائيل، واحتلالها لأراضي ثلاث دول عربية إضافة إلى فلسطين، وصولا إلى تدمير العراق بعد غزوه للكويت واهدار سيادته، والتداعيات المأساوية لكل من الغزو والتدمير، التي توجت سياسات الحلول المنفردة للصراع العربي الصهيوني، وعممت السياسات الاقتصادية الاجتماعية التي اختارت لها عنوانا كبيرا هو الانفتاح واقتصاد السوق.

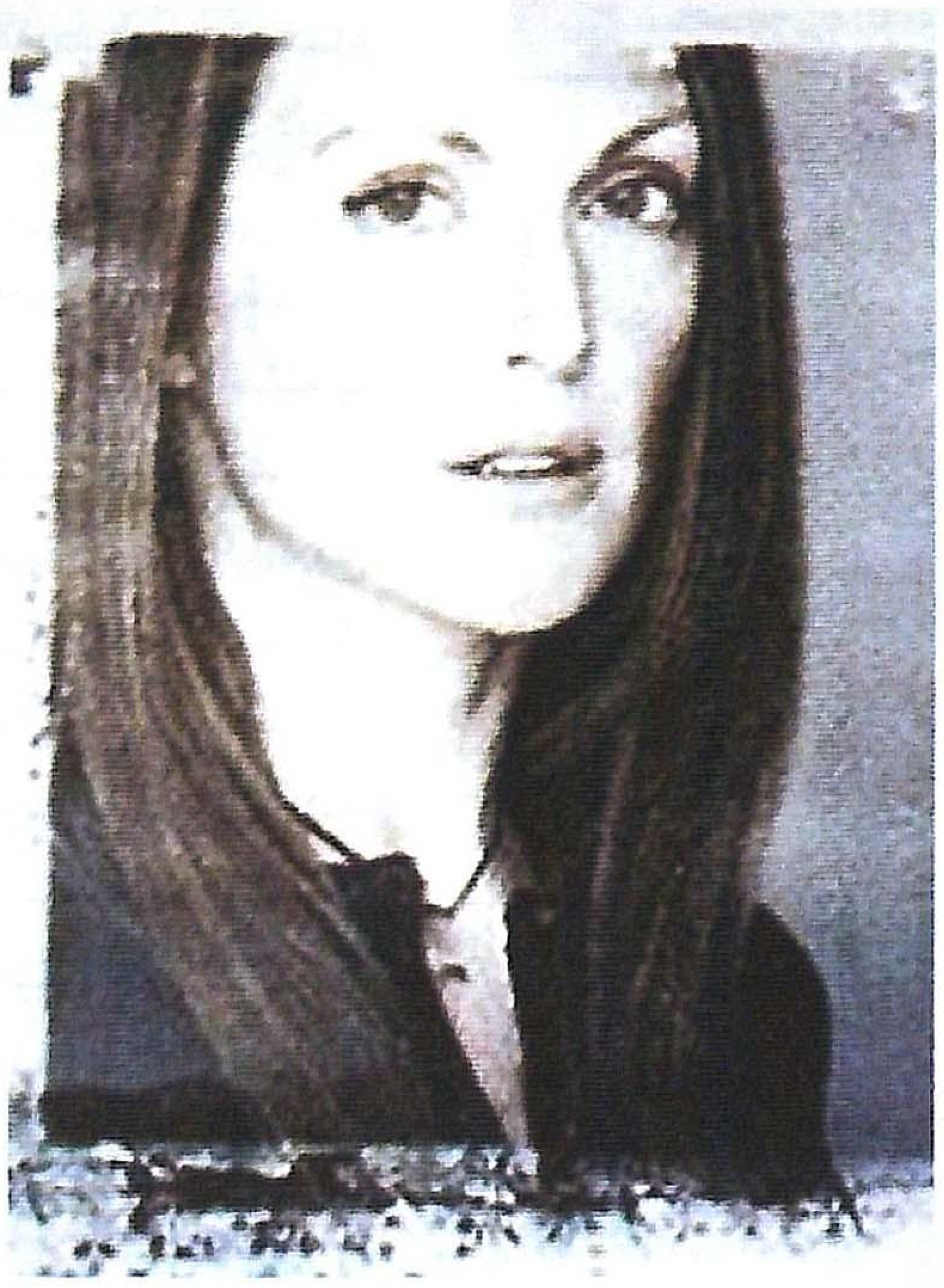
أدى هذا الانهيار إلى انكسار الطبقة الوسطى التي تدهور حالها ضمن تدهور حال الطبقات الشعبية، بينما التحق أفراد منها بكبار الأغنياء، وينتمي الشعراء في الغالب الأعم إلى هذه الطبقة الوسطى، أو ما اصطلح على تسميته بالبورجوازية الصغيرة التي تلقت الضربات، وساءت حالتها بعد أن كانت في ظل المشروع القومي هي القائدة بل المهيمنة، ولكي نتأكد من هذه الحقيقة علينا ان نتأمل في عدد وتنوع القصائد التي كتبها شعراؤنا الكبار في جمال عبدالناصر، سواء في حياته أو بعد موته، وباستثناء قصيدة واحدة لصلاح عبدالصبور هي «عودة ذي الوجه القبيح»، كانت القصائد الأخرى في غالبيتها لأحمد عبدالمعطي حجازي وأمل دنقل وصلاح عبدالصبور نفسه وصلاح جاهين، مزيجا من الغضب والمحبة العارمة التي تصل أحيانا إلى حد التأليه.

لقد كانت طبقتهم شريكا حقيقيا في المشروع الذي سقط بعد ذلك، ولم يكونوا، على أي مستوى من المستويات، مهمشين حتى وهم في المعتقلات والسجون، كما هي الحال الآن في الغالب الأعم، حيث جاء شعرهم تعبيرا عن هذا التهميش.

اتصور لو أن وعيا أرقى بهذه الأزمة قد تخلق في أوساط الشعراء، وواكبته حركة نقدية تأسيسية واسعة، فسوف ننتقل حتما إلى مرحلة جديدة، هي قادمة لا محالة، بعد ما استنفدت حالة التهميش ذاتها وتآكلت، حتى أصبح كثير من القصائد والدواوين نسخا مكررة بعضها من بعض.

كنت كلما قلت للشعراء الأصدقاء إنني لم أقرأ قصيدة تهزني من الأعماق، كما سبق أن فعلت وما زالت تفعل بي قصيدة «أمل دنقل»، «لا تصالح».. كانوا يغضبون على رغم أنني أقرأ شعرهم وأحب بعضه وأجد فيه دواوين يمكن قراءتها بل والاحتفاظ بها، وكلي أمل في أنهم سوف يعبرون هذه الحالة وهم أكثر سيطرة على مفردات العالم، ومن ثم أكبر قدرة على كتابة أشعار تخاطب الوجدان الجماعي وتهزه من الأعماق ◆





عاد إلى جذوره ليكتشف الماضي

أخبار الملاحة

ميس خالد العثمان - الكويت

بعد المحنة النفسية التي يتعرض لها البطل «ماكويل» - كيفن سبيسي - تزوره عمته «أجنس» - جودي دينش - لأول مرة في حياتهما! حتى أنها تقدم نفسها وتعرف بها، الأمر الذي يرسم دهشة على وجه «ماكويل» الذي لم يكن يعرف بوجود عمة له إلا بالاسم فقط. جاءته بعد وفاة والديه منتحرين طلبا لرماد الأب - بعدما نفذ ماكويل الوصية بحرق جثتي الوالدين. في تلك الأثناء ترد إلى البطل مكالمة من مركز الشرطة في المنطقة تفيد بأنهم قد عثروا على زوجته الهاربة وابنته، حيث سبق أن أبلغ الشرطة عن اختفائهما لأيام.

وعثرت الشرطة على جثة الزوجة التي كانت بصحبة عشيقها وانزلقت بهما السيارة إلى البحر، فيما عثروا على الفتاة الصغيرة من دون أي إصابات، وعادت إلى أبيها «ماكويل»، فيما اقترحت العمة «أجنس» الرحيل من المنطقة والاستقرار في مسقط رأسها، بلدة «آل ماكويل»، تلك المنطقة الساحلية القاسية تماما كطقسها المثلج طوال العام! بلدة الأجداد حيث لا مكان لدفء الأجواء ولا حتى المشاعر، وتتجاوز الأسرار حجم المحيطات هناك... وانكشفت له خيوط الماضي الأسود لعائلته وجذوره، حينما جاهد «ماكويل» الاستقرار في تلك المدينة، صُدم لحظتها بتلك الأجواء المختلفة، عما نشأ فيه من مفاهيم وعادات... واضطر إلى تقبل البحر وأسراره، بحكم استيطانه في مدينة يلفها البحر من كل الجهات، فجاهد من أجل التغلب على مخاوفه من البحر الذي جرّب الغرق فيه لولا إنقاذه من قبل رب العمل، الذي دلّه حسه إلى وجود شخص يعاني مصاعب في البحر، لذا جرى إنقاذه.

وحينما تقدم «ماكويل» للعمل كصحافي، لم يكن يمتلك من المؤهلات والخبرات ما يمكنه من تقديم تقارير تفيد الصحيفة التي يعمل فيها، لذلك عانى كثيرا قبل أن يتقن المهنة الشاقة، التي كلفه رئيسه بها، وهي كتابة تقارير تحمل «أخبار الملاحة»!

لقد جرى التصوير في الولايات المتحدة الأمريكية وكندا، والفيلم من إنتاج شركة Mira max، الفيلم مأخوذ عن رواية للكاتبة E. Annie Proulx، ومخرج الفيلم لايس هالستورم، هو صاحب الروائع السابقة، «The Cider House Rules» الذي أنتج سنة ١٩٩٩، ثم فيلمه الذي حقق انتشارا واسعا «Chocolate» والذي أنتج العام ٢٠٠٠، وسبقه بفيلم «The Shipping News» الذي لم يكن بروعة سابقه «Chocolate»، ولا يعد هذا الفيلم هو الأفضل بالنسبة إلى المخرج على مستوى الإخراج السينمائي، إذا ما قورن بنجاح أفلامه السابقة، غير أن أحداث القصة قد ساهمت في نجاح الفيلم.

العمل يحمل الكثير من الغموض والتناقض - على مستوى الأحداث - الأمر الذي يجعل المشاهد غير قادر على التغاضي عن أي جزئية صغيرة، أو إهمال أي حدث، لأنه حتما سيكون مؤثرا بتتالي المشاهد والسياق العام للفيلم.

البطل «ماكويل» - كيفن سبيسي - أدى دوره بسذاجته وهدوئه غير الطبيعيين ببراعة تامة، أقنعت المشاهد بحقيقة الشخصية وملامحها التي حاولت الكاتبة/المخرج إبرازها بشكل مؤكد، بل إن الفتاة أيضا قد أدت دورها ببراعة كبار الممثلين وبتمكن جعلاها محط الأنظار في الفيلم.

الإخراج جاء سريعا، خصوصا في المشاهد الستة الأولى: كيفية لقاء «ماكويل» بزوجته، تعرفه عليها، ارتباطهما بالزواج، إنجاب البنت الأولى، ثم موت الزوجة وانتقال «ماكويل» وابنته والعمة للعيش في Newfound land كنوع من الهروب من ظروف قاسية واجهتهما معا من دون أن يكونا على استعداد لمجابهتها، خصوصا في ظل القدرات الذهنية المتواضعة لماكويل، الذي لولا الظهور المفاجئ لعمته «أجنس» - جودي دينش - وانتشالها لهذين التائهين (الأب والابنة) من ظروف قاسية، وإجبارهما على العيش في تلك المنطقة (وإن اختلفت النوايا والمقاصد)، لكانا في حالة تكاد تكون مزرية!

تلك المنطقة الساحلية الغريبة عن «ماكويل»، جعلته يجد إنسانا جديدا، بعد أن تمكن من رؤية الجانب الآخر من الحياة وربما من الموت!

فيلم «أخبار الملاحة» اجتماعي درامي، يحكي قصة بمدلولات قد تكون غريبة، ينقلنا إلى حكايات الأجداد والجذور والأسرار التي تكتنف حياتهم القديمة بصراعاتها وآلامها... فيلم يستحق المشاهدة لأكثر من مرة واحدة، ربما!!

أخبار الملاحة

«The Shipping News»

- مدة الفيلم ١١٧ دقيقة.
- إنتاج ٢٠٠٢.
- المخرج لايس هالستروم.
- البطولة:
  - جوليان مور
  - كيفن سبيسي
  - جودي دينش
- مكان التصوير: الولايات المتحدة الأمريكية وكندا (New foundland)

ملصق الفيلم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تحدت جوبلز وصنعت ما لم يصنعه الرجال

ليني ريفنشتال.. أسطورة لا يزال العالم يخشاها

أمير العمري - مصر

مائة عام بالتمام والكمال عاشتها ليني ريفنشتال التي رحلت في شهر اغسطس الماضي.. مائة عام عاشت خلالها أكبر تراجيديا عرفها العالم في القرن العشرين، وربما في كل التاريخ البشري. واعتبرت بدرجة ما، مسؤولة عنها. والمقصود تراجيديا الحرب العالمية الثانية التي انتهت بتدمير ألمانيا واحتلالها، بعد هلاك نحو أربعين مليون إنسان.

غير أن ليني ريفنشتال لم تكن زعيمة من زعماء الحرب، بل لم تلتحق أصلا بالحزب النازي، ولم يعرف عنها أي ولع خاص بما سمي بالاشتراكية الوطنية الألمانية. لقد كانت ريفنشتال سينمائية تملك الكثير من الطموح في مرحلة مبكرة من مراحل تطور هذا الفن البصري العظيم، لكن صعودها ارتبط بشكل ما، بصعود النازية في

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

طوال أكثر من خمسين عاما، روي الكثير من القصص والحكايات عن ليني ريفنشتال. قيل إنها كانت على علاقة شخصية حميمة بهتلر أو بمعنى آخر، عشيقته، وقيل أيضا إنها كانت عشيقة لوزير الدعاية النازي جوزيف جوبلز، وإنها استفادت من علاقاتها برموز السلطة المطلقة في الوصول إلى ما أرادت، أي تحقيق ما لم تحققه امرأة أخرى في عصرها في أى مكان. وكلها أقاويل تسعى إلى التقليل من شأن ما قدمته ليني ريفنشتال من أفلام لا تزال تحمل سحرها وقوتها البصرية المدهشة حتى يومنا هذا، أو تحاول الربط بين أفلامها والنظام الذي صنعت أفلامها في إطاره وبمساعدته ودعمه.

وقد ثبت أن ريفنشتال لم تكن لها علاقة «خاصة» قط، لا بهتلر ولا بوزير دعايته، فقد كان هتلر مرتبطا بإيفا براون، ولم تكن له اهتمامات متعددة بالنساء، وكانت علاقة ريفنشتال بجوبلز، على العكس مما قيل، علاقة متوترة مشحونة، نفور متبادل وغيرة شخصية، فقد رفضت هي الاستسلام لما أراد فرضه عليها من سيطرة، وتمردت على ما وضعه من قوانين للعمل في وزارة الدعاية، ورفضت إقامة علاقة خاصة به كما أراد. وهذه حقائق لا يجادل فيها المؤرخون المستقلون اليوم. غير أن الصحافة الاستهلاكية السائدة في الغرب ظلت تتوالى نشر القصص وترويج الأقاويل والحكايات المثيرة عن «فتاة هتلر» أي ريفنشتال، خصوصا أن معظم الذين يسيطرون على الصحف في الغرب، يخضعون لتوجهات المنظمات اليهودية والصهيونية!

الحاخام أبراهام كوبر - مساعد عميد مؤسسة سيمون فيزنتال - وهي مؤسسة صهيونية معروفة في الولايات المتحدة - قال عنها على سبيل المثال «لم يكن الهولوكوست ليحدث من دون ريفنشتال وأمثالها في عالم الثلاثينيات. إنني أعتبرها شريكة في المؤامرة».

إنهم يريدون أن يلقوا على عاتقها مسؤولية ما يقال عن وقوع إبادة جماعية لليهود في أوروبا! والحقيقة أن ليني ريفنشتال لا تختلف كثيرا عن أي فنان آخر موهوب، شاءت ظروفه أن يعمل في فترة تاريخية معينة، في إطار النظام السياسي في بلده دون أن يعني هذا اختزال فنه في مجرد «الدعاية» السياسية، فكثير من السينمائيين الذين عملوا في إطار وزارة الدعاية النازية وصنعوا أفلاما روائية وتسجيلية لم يسمع أحد عنهم بعد سقوط النازية عام ١٩٤٥، وتلاشوا في طي النسيان على رغم أن دول الحلفاء المنتصرة سمحت لكثير منهم بعد فترة وجيزة من نهاية الحرب، بممارسة العمل السينمائي، ولم يتعرضوا لما تعرضت له ريفنشتال من تجاهل وإنكار وحصار ومنع لا يزال قائما حتى اليوم، ربما لأنها كانت الموهبة الأكثر تألقا، أو الموهبة التي تجاوزت قدراتها قدرات النظام السياسي الذي ظهرت فيه.

يسوق روبرت فون داسانوفسكي في مقال بعنوان «التعبير الذاتي لليني ريفنشتال والتفوق الرومانسي للنازية» في فيلم «الأراضي الواطئة» - الكثير من الأمثلة على أولئك السينمائيين والفنانين الذين أيدوا الفاشية في أوروبا أو تعاونوا معها حتى أثناء الحرب، ثم حصلوا على «الغفران»، وسمح لهم بالعمل بعد الحرب. من هؤلاء على سبيل المثال: روبرتو روسيلليني وسيلين وسلفادور دالي ود. و. بابست ودوجلاس سيرك وريتشارد شتراوس وهربرت فون كاراجان وجوتفريد بن، وحتى فيت هارلان المخرج الذي أخرج فيلم «اليهودي سس»، وهو أحد أشهر الأفلام «المشوهة» لصورة اليهود في التاريخ، وقد صنع لحساب وزارة الدعاية النازية، فقد أعيد إليه الاعتبار وواصل عمله في الخمسينيات، وكذلك نال «فريتز هيبلر» مبتكر أكثر الأفلام النازية الدعائية شهرة وهو فيلم «اليهودي التائه» - العفو أيضا عام ١٩٥١ ووظف مترجما

في الجيش الأمريكي.

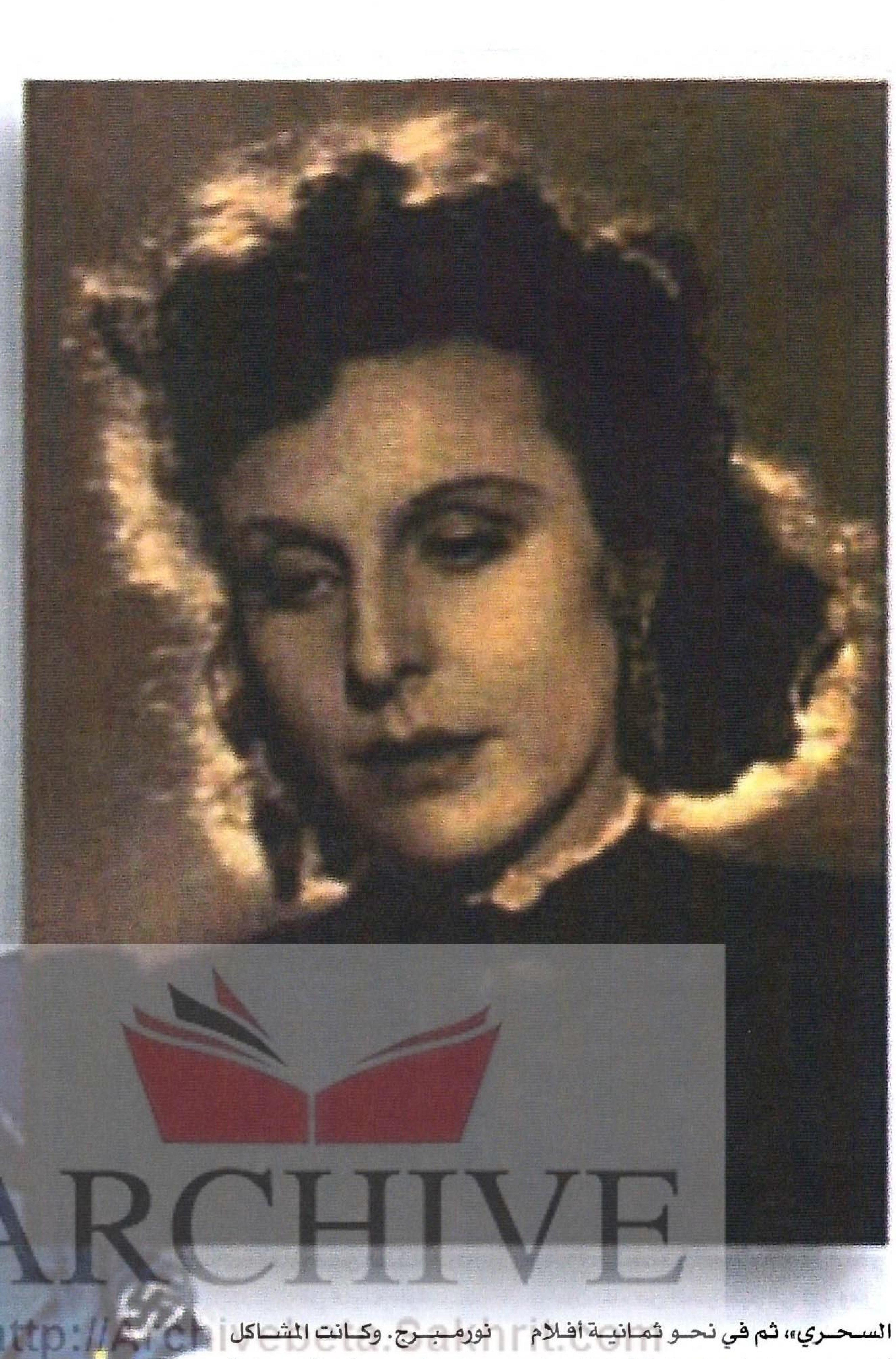
لقد قدم السينمائي العظيم سيرجي أيزنشتاين إسهاما كبيرا في تاريخ السينما، وهو إسهام لا يختلف اثنان حول أهميته وتميزه، سواء من الناحية العلمية - الأفلام الكبيرة التي أخرجها - أو من الناحية النظرية في الدراسات والأبحاث والكتب التي تحتوي على نظرياته الخاصة في السينما. فهل من السهل اختزال عمل أيزنشتاين وحصره في نطاق «الدعاية» للنظام الستاليني في فيلم «أكتوبر» مثلا؟

رهينة الزمن

يرى بعض النقاد أن مأساة ريفنشتال الحقيقية تكمن في كونها امرأة، وامرأة جميلة أيضا. فقد تعرضت بعد انهيار النازية لما لم يتعرض له الكثير من الرجال، فالجمال عنصر جذب خاص يجذب الجماهير، وبالتالي لم يكن مسموحا لريفنشتال أن تواصل العمل بعد انتهاء الحرب، خاصة أنها رفضت بإصرار حتى اليوم، «الاعتذار» عن فيلميها الشهيرين «انتصار الإرادة» (١٩٣٥) و«أولمبياد» (١٩٣٨)، وظلت تستنكر ما يردده البعض حول «دعائية» الفيلمين، وترفض أي اتهام لها بتسخير موهبتها في خدمة آلية الحزب النازي.

وقد عادت ليني ريفنشتال قبل سنوات إلى بؤرة الاهتمام بعد أن ظلت تعيش في الظل، خاصة بعد صدور مذكراتها في كتاب بعنوان «رهينة الزمن» The Sieve of Time عام ١٩٨٧، ثم ظهور فيلم تسجيلي طويل عن حياتها وأعمالها في ألمانيا هو فيلم «حياة ليني ريفنشتال الرائعة المرعبة»، الذي عرض في مهرجان نيويورك السينمائي في العام نفسه، ثم نجاح المعارض التي أقامتها في العواصم الأوروبية للصور الفوتوغرافية العديدة التي التقطتها في النوبة السودانية وتحت الماء، وصدور عدد من الكتب التي تحوي صورها الفوتوغرافية. وبدأت العديد من الصحف والمجلات تنشر معها مقابلات طويلة عن حياتها المثيرة للجدل، وحاول بعض النقاد إعادة تقويم دورها في تاريخ السينما بنظرة موضوعية، وأعلنت الممثلة الأمريكية جودي فوستر أخيرا، عزمها إنتاج وإخراج فيلم تقوم ببطولته، عن حياة ليني ريفنشتال المثيرة للجدل، الأمر الذي أثار غضبا في الدوائر الصهيونية في الولايات المتحدة وصل إلى درجة التهديد بمقاطعة فوستر، لكن الأخيرة عادت فأكدت عزمها على إنتاج الفيلم حتى لو كان ذلك على شريط فيديو.

نشأت ليني ريفنشتال في برلين ودرست الرقص التعبيري، ثم أصبحت راقصة تقدم عروضها في ميونيخ وبرلين وبراغ. وقد حدث التحول الأكبر في حياتها بعد أن شاهدت فيلم «جبل القدر» للمخرج أرنولد فانك الذي أعجبت به إلى درجة الهوس، وأصرت على مقابلة المخرج ونجحت في إقناعه بالقيام ببطولة فيلمه التالي الذي كتب خصيصا لها وهو فيلم «الجبل السحري»، ثم في نحو ثمانية أفلام أخرى من بينها «عاصفة فوق الجبل الأبيض»، و«الانهيار الجليدي»، و«اللهيب الأبيض»، و«المصباح الأزرق»، ومعظمها من أفلام المغامرات التي تدور في الجبال، وفيها تتسلق ليني قمم الجبال وتقوم بنفسها ومن دون «بديل» بالكثير من الحركات الخطرة.



في عام ١٩٣٤ وقع التحول التالي الأخطر في حياة ليني ريفنشتال، عندما تحولت من ممثلة إلى مخرجة. ففي ذلك العام، أخرجت فيلم «الضوء الأخضر» وهو فيلم روائي طويل، وقامت ببطولته وتصويره وإنتاجه. وقد حقق الفيلم نجاحا كبيرا ولفت الأنظار بقوة إلى الموهبة الجديدة المتفجرة. ومن هنا عرض عليها هتلر إخراج فيلم تسجيلي طويل عن احتفالات الحزب النازي في نورمبرج في العام نفسه بعنوان «انتصار الإرادة». وترددت ريفنشتال كثيرا في القبول، فهي أولا: لم تكن تنظر إلى نفسها باعتبارها مخرجة للأفلام التسجيلية، رغم المشاهد القريبة من التسجيلية في فيلم «الضوء الأخضر» وثانيا: كانت ريفنشتال مهتمة أكثر بإخراج فيلمها الروائي الجديد «الأراضي الواطئة» Tielfland في إسبانيا، لكن المشروع تعطل، وعادت مجددا إلى برلين لكي تعتذر لهتلر نفسه عن عدم رغبتها في إخراج مشروع من هذا النوع، لتمجيد احتفالات الحزب النازي التي تقام سنويا في مدينة نورمبرج. وكانت المشاكل بينها وبين وزير الدعاية جوبلز قد بلغت ذروتها، فلم يكن جوبلز متحمسا لتكليفها بهذا الفيلم الذي يمكن أن يرفع كثيرا من شأنها لكنه لم يجرؤ على التصريح برأيه علانية، وكان يريدها أن تخرج فيلما آخر دعائيا عن العاملين في الصحافة الحزبية النازية تحت قيادته في وزارة الدعاية، إضافة بالطبع إلى المشاكل الشخصية المعلقة بينهما، بسبب تصادم شخصيتهما، فريفنشتال لم تكن من النوع السلس الذي يسهل قيادة، وكانت تريد أن تتجنب التعامل مع جوبلز. وقد ذهبت ريفنشتال إلى نورمبرج لمقابلة هتلر الذي كان وقتها مشغولا بدراسة كل تفاصيل العرض العسكري الذي سيجري أمامه. وحاولت ريفنشتال الاعتذار عن المهمة التي كلفها بها وقدمت العديد من التبريرات، لكن هتلر قال لها - حسب ما ورد في مذكراتها المنشورة عام ١٩٨٧ - «كل ما أريده منك ستة أيام من وقتك ... فهل هذا كثير؟». وهكذا أعلن هتلر بطريقته الخاصة كلمته الأخيرة في الموضوع، وأخذ بعد ذلك يؤكد لها أنه لن يمارس عليها أي ضغوط مهنية في المستقبل. وطلبت ريفنشتال الحرية الكاملة لها كمخرجة للفيلم، من دون أي تدخل من وزير الدعاية ومستشاريه، وطالبن بإمكانيات كبيرة سرعان ما أمر هتلر بتوفيرها لها، من بينها ما يقرب من ثلاثين كاميرا، ومصاعد خاصة تتحرك عليها الكاميرات بارتفاع النصب الرخامي الهائل الذي صممه المعماري الخاص لهتلر المهندس ألبرت شبير، الذي صمم أيضا السلالم المتدرجة الكبيرة التي سيهبط عليها هتلر ورجاله في الاحتفالات وكأنه أحد أباطرة الرومان وحاشيته، تحيطه هالة من السحر تضفي عليه القوة الأسطورية، والطائرات الخفيفة لتصوير المناظر من الجو. لتوفير إضاءة خاصة تكفي لإضاءة تلك المساحة المكشوفة الهائلة من الإستاد الرياضي في نورمبرج، ابتكر المهندس شبير فكرة الاستعانة بالأضواء الكاشفة المتحركة التي تسلط على الطائرات في الدفاع الجوي.

تقول أودري سالكلد Audrey Salkeld في كتابها الشائق «بورتريه لليني ريفنشتال»: «يتخيل بعض الناس أن ريفنشتال كانت هي المسؤولة عن الاستعراضات التي جرت في نورمبرج، ناسين أن هذه الاستعراضات كانت قد بدأت بالفعل قبل وصولها إلى الموقع للبدء في التصوير، وأنها استمرت بعد انتهائها من تصوير مشاهد ولقطات الفيلم. والإجابة عن السؤال: ما الذي جاء أولا، العرض أم الفيلم؟ يجب أن تكون العرض ... وسواء صدقنا أن الدعاية كانت تتمثل في العرض أو في الفيلم أو في الاثنين معا، أو أن ريفنشتال استخدمت، بترحيب منها، أداة للدعاية، فإن حجتها أنها كانت تسجل بموضوعية، حدثا تاريخيا، لقد كانت تنجز مهمة تسجيلية، ولم يكن الحدث نفسه يهمها. لقد كان من الممكن أن تصنع فيلما عن سوق الخضراوات والفواكه -حسب تعبيرها الأثير-. وكما قال هنري ياورسكي Jaworsky - وهو أحد المصورين الكبار الذين عملوا معها - ذات مرة «قد كان هناك صراع في ألمانيا في عام ١٩٣٢ بين الشيوعيين والنازيين، انتصر فيه النازيون. وإذا كان الشيوعيون قد انتصروا لكانت ريفنشتال قد صنعت أفلاما لهم».

انتصار الإرادة

يبدأ الفيلم بلقطة نسر يحلق بجناحيه في الهواء يقبض برجليه على علامة الصليب المعقوف ثم يظهر عنوان الفيلم مكتوبا بالحروف القوطية مع موسيقى تبدأ حزينة ثم تنتهي فرحة. وتظهر عناوين الفيلم كالتالي:

انتصار الإرادة، فيلم تسجيلي يسجل مؤتمر حزب الرايخ عام ١٩٣٤. أنتج بأمر من الفوهرر.

إخراج ليني ريفنشتال.

«في ٥ سبتمبر ١٩٣٤، بعد ٢٠ سنة من اندلاع الحرب (المقصود الحرب العالمية الأولى)، و١٦ سنة من الكارثة التي وقعت في ألمانيا وبدء المحنة، و١٩ شهرا من بداية مولد ألمانيا من جديد، طار أدولف هتلر إلى نورمبرج لكي يحشد أتباعه المخلصين».

هذه الكلمات التمهيدية التي يبدأ بها الفيلم، ترى سوزان سونتاج في دراسة لها بعنوان «الفاشية الساحرة» أنها «تقدم الاحتفال باعتباره ذروة خلاص التاريخ الألماني».

وهذا بالطبع ليس إلا بعضا من الهراء الكثير الذي تمتلئ به دراسة سونتاج التي تحاول أن تلوي عنق الأشياء طيلة الوقت، متبنية منهجا مضللا في التناول الفني، يعتمد على التفسير التآمري للتاريخ، وهو ما يجعل ناقدة لها باعتبارها في الأوساط الأدبية والنقدية، تصل إلى حد ترديد كلمات لا قيمة لها مثل «إن كل من يدافع عن أفلام ريفنشتال باعتبارها أفلاما تسجيلية، إذ كان من الممكن التفرقة بين التسجيلي والدعائي، هو شخص ساذج. إن الوثيقة (الصورة) في فيلم «انتصار الإرادة» لم تعد ببساطة تسجيلا للواقع، فقد جرى تشكيل «الواقع» لكي يخدم الصورة». فما المقصود بتشكيل الواقع؟ هل صنعت مسيرات الحزب النازي في مورمبرج صنعا من أجل تصوير الفيلم؟ وهل كان هتلر يقوم بتمثيل دور مرسوم له في سيناريو الفيلم لكي تقوم ريفنشتال بتصويره؟ هذا ما تقوم عليه مزاعم سونتاج وغيرها، وهي مزاعم لا ترقى إلى مستوى الفهم التاريخي لدور السينما وعلاقتها بالسياسة، وهل يتردد هذا كله الآن - هكذا بكل بساطة - لأن هتلر هُزم في الحزب؟ وما القول إذن في

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الخطب الملتهبة التي كان يبثها بانتظام الزعيم البريطاني (الديموقراطي) وينستون تشرشل من خلال راديو «بي بي سي»، والتي اتضح أخيرا أن ممثلا بريطانيا في المسرح والإذاعة، كان يسجلها بصوته محاكيا بنبرة صوت تشرشل. أليس في هذا خداع للأمة البريطانية استمر سنوات طويلة ونشأت عليه أجيال من «الوطنيين» البريطانيين؟ وما القول في الخطابات الرئاسية الأمريكية الحديثة جدا التي يتدرب الرؤساء الأمريكيون عليها أمام الكاميرات التلفزيونية؟ وهل ستعتبرها سونتاج نوعا من الغش التاريخي في الوثائق المصورة؟

سوف نتطرق إلى الصورة فيما بعد، لكن علينا أولا أن نشدد على نقطة مهمة في هذا الفيلم البديع الذي يصل إلى حد الكمال الفني، النقطة تتعلق بغياب التعليق الصوتي غيابا تاما، على عكس الأفلام التسجيلية أو الوثائقية التي كانت تصنع في ذلك الوقت في العالم. إن الصورة وحدها هي التي تلعب الدور الأكبر هنا: الصورة بتكويناتها الخاصة البديعة وزوايا التصوير والحركة والانسيابية في القطع بين لقطة وأخرى والإيقاع الخاص الذي يجعل الصور تتدفق، وحركات الجسد التي تركز عليها الكاميرا وتربط بينها وبين تفاصيل المكان. هناك حقا نوع من التصوير الرومانسي للعلاقة بين الزعيم والجماهير: هتلر يبدو كمسيح يهبط من السماء في بداية الفيلم، الأعلام التي ترفرف كما لو كانت أسرابا من الفراشات المحلقة، اللقطة القريبة لوجوه النساء والأطفال بانفعالاتهم وهم يشاهدون الزعيم، المزج بين لقطات الصليب المعقوف وحركة الجنود، لقطات قريبة لهتلر على خلفية السحب، الملامح المعمارية للمكان، اللقطات العامة البعيدة التي تظهر فيها المجاميع من زاوية مرتفعة.

رومانسية الفيلم

إن هذا التصوير «الرومانسي» لا يرجع كما تزعم سونتاج وغيرها، إلى جماليات خاصة بالفاشية، بل يعود في الحقيقة - كما يرى روبي ريتش عن حق في «ليني ريفنشتال: الأسطورة الخادعة) - إلى التأثر الواضح باللوحات التشكيلية الألمانية من المرحلة الرومانسية، يقول روبرت فون داسنوفسكي «إن مفهوم الإنسان الخارجي المرتبط بالطبيعة الذي يبدو مثل نبي، هو مفهوم يتضح في أفلام ريفنشتال كما يمكن العثور عليه في معظم أعمال الأدب الألماني الرومانسي كما في أعمال نوفاليس وتياك وجوته وفون أيشندورف وهولدرلين، وهنا لا يمكن القول إنه مفهوم رجعي أو تسلطي».

سوزان سونتاج من ناحية أخرى، تتخذ من كتاب «آخر ما بقي من النوبة» وهو كتاب مصور أصدرته ريفنشتال في منتصف السبعينيات، أساسا لاتهام ريفنشتال بالبقاء وفية للمعتقدات النازية بسبب ما أوردته ريفنشتال فيه من تعليق على صور النساء النوبيات بأنهن «ولادات ومساعدات»، فقد زعمت سوزان سونتاج أن ريفنشتال بذلك، تكرس هذا الدور لكل النساء، وأنها بالتالي لم تغير معتقداتها الفاشية منذ فيلم «انتصار الإرادة». هذا هو مستوى الفكر القصدي المتعنت الذي تعتنقه سونتاج المدافعة حتى الموت عن مفاهيم وجماليات «المنتصر» في الحرب العالمية الثانية، معتمدة في دراستها على ما ورد

ليني تتابع تصوير احد افلامها

في كتاب «ألمانيا من كاليجاري إلى هتلر» لسجفريد كراكاور، وهو كتاب صدر في الولايات المتحدة بعد انتهاء الحرب مباشرة، يحاول فيه مؤلفه أن يقدم تفسيرا سيكولوجيا للأفلام التي صنعت في الحقبة النازية.

كراكاور يرى على سبيل المثال أن إظهار هتلر على خلفية من السحب يعكس سمو الجنس الآري المزعوم، أو يجسد فكرة «الإله»، كما يرى أن هناك علاقة وثيقة بين أفلام تسلق الجبال التي صنعتها ريفنشتال في بداياتها وغيرها من السينمائيين الألمان، وبين الترويج لفكرة التفوق الألماني، وسوف تعود ريفنشتال إلى لقطة مصورة من الطائرة للسحب الكثيفة في كل مكان ثم لقطات من الطائرة وهي تقترب تدريجيا ثم تحلق فوق استاد برلين الرياضي الكبير في فيلم «أولمبياد» (١٩٣٨). هذا الولع بالسحب قديم في اهتمامات ريفنشتال الرومانسية: الغموض والسحر والتناقض مع الحياة المملوءة بالحيوية. وقد اتضح فيما بعد أنه كان لدى ريفنشتال الكثير من لقطات الأرشيف الاحتياطية للسحب، استخدمت بعضها في هذا الفيلم ثم في فيلم «أولمبياد» لكي تحقق التكوينات المطلوبة. الدافع إذن جمالي خالص وليس أمرا متعلقا بـ «الجماليات الفاشية».

ونعود إلى فيلم «انتصار الإرادة» بعد العناوين، نرى هتلر يجلس في طائرة يحيط به السحاب يتطلع إلى أسفل، فجأة تختفي السحب وتظهر مباني نورمبرج أسفل الصورة. ثم هتلر على الأرض، مصورا في لقطة قريبة بكاميرا محمولة على الكتف من داخل السيارة الليموزين، لقطات للأطفال، للجموع، طفل يحمل باقة ورد، لقطات الحشود من خلال عدسة «التيليفوتو» التي تصور ردود الفعل على الناس، ثم تصور أيضا ضباط الـ«إس إس» وهم يشبكون أيديهم بعضها في بعض إلى أن يكونوا سلسلة بشرية، هنا يتضح تماما اهتمام ريفنشتال بالتفاصيل. ثم ننتقل إلى قرب الفندق الذي ينزل فيه هتلر في المساء ... الجموع تحيط بالفندق، ثم مسيرة عشرة الآلاف رجل يحملون الشموع. الأضواء الكاشفة المتحركة تلقي الضوء من أعلى الفندق تنير المشهد الحافل، يظهر هتلر في النافذة من حين إلى آخر، يحيي الجماهير. ثم ينبلج الفجر، لافتات النازي تملأ الأفق، أبراج الكنائس تظهر تظللها السماء، مسيرات الكشافة على قرع الطبول. الشباب يتجمعون بعضهم حول بعض، يرشون الماء من الخراطيم في لهو ومرح، يساعدون الطباخ في إشعال النار في موقد تحت وعاء كبير، ثم يتجمعون لتناول طعام الإفطار. راكبو الجياد يسيرون عبر المدينة، مسيرة كبيرة، ويصل هتلر يستعرض حاملي الأعلام، الأطفال يتطلعون إلى الزعيم في لهفة، ثم ننتقل إلى قاعة المؤتمر الحاشد التي يتجمع فيها ثلاثون ألف شخص. تتوقف الفرقة الموسيقية عن العزف، ثم تبدأ في عزف «مارش» ويظهر هتلر في خلفية القاعة الهائلة يتبعه رفاقه، ثم تبدأ مراسم افتتاح المؤتمر. رودلف هيس يلقي كلمة، ويهتف تحية للفوهرر، ثم يتناوب زعماء الحزب إلقاء الكلمات الحماسية، ثم مشهد آخر وهتلر يحيي الشبيبة القادمين من مختلف المناطق الألمانية تعبيرا عن الوحدة... في المساء، يتوجه نحو ٢٠٠ ألف شخص إلى الاستاد، حيث ينتظر هتلر الذي يلقي خطبة يتحدث فيها عن السلام في أوروبا. هنا نستطيع أن نرى الدور البارز لاستخدام الكاميرا للحصول على أقصى درجة من التأثير، باستغلال كل عناصر المكان.

لقد صورت ريفنشتال المشهد باستخدام كاميرا معلقة تتحرك من داخل مصعد متحرك مكشوف على عمود يبلغ ارتفاعه أكثر من مائة وعشرين مترا فوق المنصة... ثم يحدث القطع في لحظة درامية عندما يصل هتلر ورفاقه إلى النصب التذكاري لضحايا الحرب الأولى، من زاوية عكسية تماما. هنا تكمن كل عناصر القوة في المشهد من ناحية نوع اللقطات وزوايا التصوير والعلاقة بين اللقطات والإيقاع الذي يحققه المونتاج، لا توجد في هذا المشهد لقطات قريبة، لكن القوة التعبيرية الهائلة تتفجر من تكوين المشهد باستخدام لقطات بعيدة ومتوسطة. ويتصاعد الإيقاع مرة أخرى أثناء خطاب هتلر في رجاله، ثم يتحرك أمام حملة الأعلام متطلعا في وجه كل واحد منهم.

ينتقل الفيلم بعد ذلك إلى مشهد مختلف تماما في طعمه. العرض الكبير أمام هتلر الذي يضم عشرات الآلاف من البشر، وهو مشهد استغرق في الحقيقة أكثر من خمس ساعات، كثفته ريفنشتال في ١٨ دقيقة باستخدام كل إمكانات السينما. وفيه نلمح عشرات التفاصيل الصغيرة: التعبيرات فوق الوجوه، تدفق السيارات الرسمية التي تحمل المسؤولين، مسيرات الشباب في الشوارع، لقطات من الجو للمسيرات، لقطات سريعة للوجوه المتألقة للنساء. وهتلر يقف يحيي الجموع، صامدا ساعات في مكانه. ومع ذلك وفي لقطة سريعة لا يمكن نسيانها، تصوره ريفنشتال وهو يحرر زرار المعصم في قميصه تعبيرا عن الإرهاق الذي حل بيده من كثرة تكرار التحية. ورغم أن هذا هو أطول مقاطع الفيلم وأكثرها تقليدية من حيث الموضوع، تنجح ريفنشتال بعبقريتها النادرة في جعله أكثر مقاطع الفيلم حيوية وتدفقا في الإيقاع، من خلال استخدامها لزوايا التصوير. وفي المقطع الأخير يلقي هتلر خطابا في قاعة تضم آلاف البشر يتحركون كرجل واحد في صيحاتهم وتحياتهم برفع الأيدي على الطريقة النازية ويتحولون إلى صورة مجسدة لنظرية «الكل في واحد»، في حين يقف هتلر يرقبهم في انتظار أن ينتهوا من الصخب حتى يتكلم. لكن ريفنشتال تصوره في لقطة أخرى عابرة مقصودة تماما في السياق، وهو يبتسم ابتسامة فيها نوع من الدهشة التلقائية، وكأنه مندهش من كل هذا الحماس من جانب جمهوره.

ومع نهاية المشهد، تمزج ريفنشتال لقطات شبحية (سيلويت) لرجال يتجهون نحو السحب مع خلفية موسيقية قوية، لينتهي واحد من أكثر الأفلام غير الخيالية تأثيرا في تاريخ السينما.

استخدمت ريفنشتال في الفيلم ٣٠ كاميرا و١٦ مصورا من أفضل مصوري الجريدة السينمائية في ألمانيا من بين طاقم مكون من ١٧٢ شخصا من العاملين في الفيلم، وصورت مادة تبلغ ٦٠ ساعة، واستغرقت مدة خمسة أشهر في عمل المونتاج لها، حتى أمكنها التوصل إلى الصيغة النهائية للفيلم الذي يبلغ توقيت عرضه ساعتين.

حصل الفيلم على جائزة الميدالية الذهبية في مهرجان فينيسيا السينمائي عام ١٩٣٥، وعلى الجائزة الكبرى من الحكومة الفرنسية في

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ليني بين أشرطتها السينمائية

معرض باريس الدولي عام ١٩٣٧. وكان جوبلز قد اضطر على مضض إلى الاعتراف بالفيلم ووافق على حصوله على جائزة الفيلم القومي عام ١٩٣٥ بعد شهر واحد من بدء عرض الفيلم عروضا عامة في ألمانيا.

عظمة السينما

لقد استطاعت ليني ريفنشتال أن تحول حدثا قد يبدو تسجيله سينمائيا في فيلم طويل أمرا مثيرا للملل، إلى فيلم مملوء بالجمال والحركة والدقة والمستوى التعبيري والتكوينات المبتكرة، مع فهم كامل لإمكانات المونتاج أولا وأخيرا، وتلك هي عظمة السينما كفن.

إن «انتصار الإرادة» درس في السينما لكل الأجيال، ليس لأنه يسجل حدثا تاريخيا مرتبطا بالنازية التي ولت وانتهى أمرها مع انتحار هتلر في أبريل ١٩٤٥، بل بسبب قدرتها على نقل خيالها الخاص الجامح - فيما يتعلق بمكونات الصورة - إلى لغة السينما، وإلى لغة الفيلم الوثائقي كما يطلق عليه، أو بتعبير أكثر حداثة، الفيلم غير الخيالي.

ومن الضروري التفرقة اليوم بين فيلم «الجريدة السينمائية» التي لا تخرج عن إطار الوثيقة المسجلة على شريط السينما - أو حتى الفيديو - والسينما غير الخيالية التي تتضمن بعض المعلومات والأحداث من عصرنا. إن «التسجيلي» كما تقول أودري سالكلد عن حق «ليس إلا شكلا واحدا من الأشكال المتعددة للفيلم غير الخيالي». هنا، أي في هذا النوع من السينما غير الخيالية، يمكن أن توجد مساحة معينة لإعادة التجسيد الدرامي، فنحن نتعامل في الحقيقة مع معالجة إبداعية للواقع، كما يذكر جون جريرسون في تناوله لأعمال التسجيلي الأكبر روبرت فلاهرتي.

لقد تغير أسلوب ما عرف بأفلام «الجريدة السينمائية» في ألمانيا منذ ظهور فيلم «انتصار الإرادة»، وأصبح مصورو الجرائد السينمائية يحاكون أسلوب ريفنشتال، المرآة الأكثر نجاحا في عالم الصورة السينمائية والتي تهزم أيضا فكرة «ذكورية» النظام الألماني في عهد هتلر، وهو سبب آخر للإصرار على الانتقاص من قيمتها.

في الفيلم التسجيلي الألماني الذي أخرجه روي ميللر عام ١٩٩٣ بعنوان «حياة ليني ريفنشتال الرائعة المرعبة» The Wonderful Horrible Life of Leni Riefenstahl، رفضت ريفنشتال بإصرار فكرة أنها صنعت عملا من أعمال الدعاية في «انتصار الإرادة» تحديدا، مصرة على وصفه بأنه فيلم من أفلام سينما الحقيقة Cinema - verite وأكدت أهمية اختيارها أن تستغني عن التعليق الصوتي، غير أن هناك نقطة أخرى يتناساها الكثير من مؤرخي السينما أو يفضلون تجاهلها. هذه النقطة تتعلق بالفترة التاريخية التي أنجز فيها الفيلم. إن معظم ما يكتب عن ريفنشتال منذ نهاية الحرب العالمية الثانية حتى اليوم، يكتب من منظور التاريخ اللاحق على الفترة التي صنعت فيها ريفنشتال فيلمها هذا.

لقد كانت ألمانيا بأسرها تؤيد هتلر عام ١٩٣٤، ولم يكن هناك في أوروبا من يجهل حقيقة ما يتمتع به هتلر من تأييد شعبي - حقيقي ومجسد وليس نتاجا لأعمال الدعاية - بل حتى نتائج استفتاءات هتلر العامة التي أجراها عدة مرات في قضايا مصيرية بعد وصوله إلى السلطة، كانت نتائج حقيقية مائة في المائة. ولم يكن هتلر في عام ١٩٣٤ يبدو للألمان إلا كزعيم أتى بعد سنوات طويلة من البؤس والفاقة والفقر والتخلف، لكي يقضي على البطالة ويقيم مجتمعا صناعيا ينافس المجتمعات الصناعية الحديثة في أوروبا، يعيد توحيد الأمة الألمانية وينطلق لتحقيق الوفرة، يرفض معاهدة فرساي التي كان الكثير من المسؤولين حتى في حكومات الحلفاء، ينتقدونها علانية بسبب ما أوقعته من غبن شديد على الشعب الألماني. فكيف يجوز أن يتحدث بعض النقاد اليوم عن «الفاشية الراسخة» لدى ريفنشتال، أو عن الدعاية المضللة لأيديولوجية قمعية معادية للإنسان؟ ربما أن النازية لم تكن تبدو في ألمانيا في ذلك الوقت إلا في مصلحة الإنسان الألماني. وهذا قول يبدو أنه يخيف البعض اليوم حتى داخل ألمانيا نفسها، لأن المفاهيم الحديثة اختلفت تماما ولا يصح محاكمة أفلام الماضي بمفاهيم اليوم.

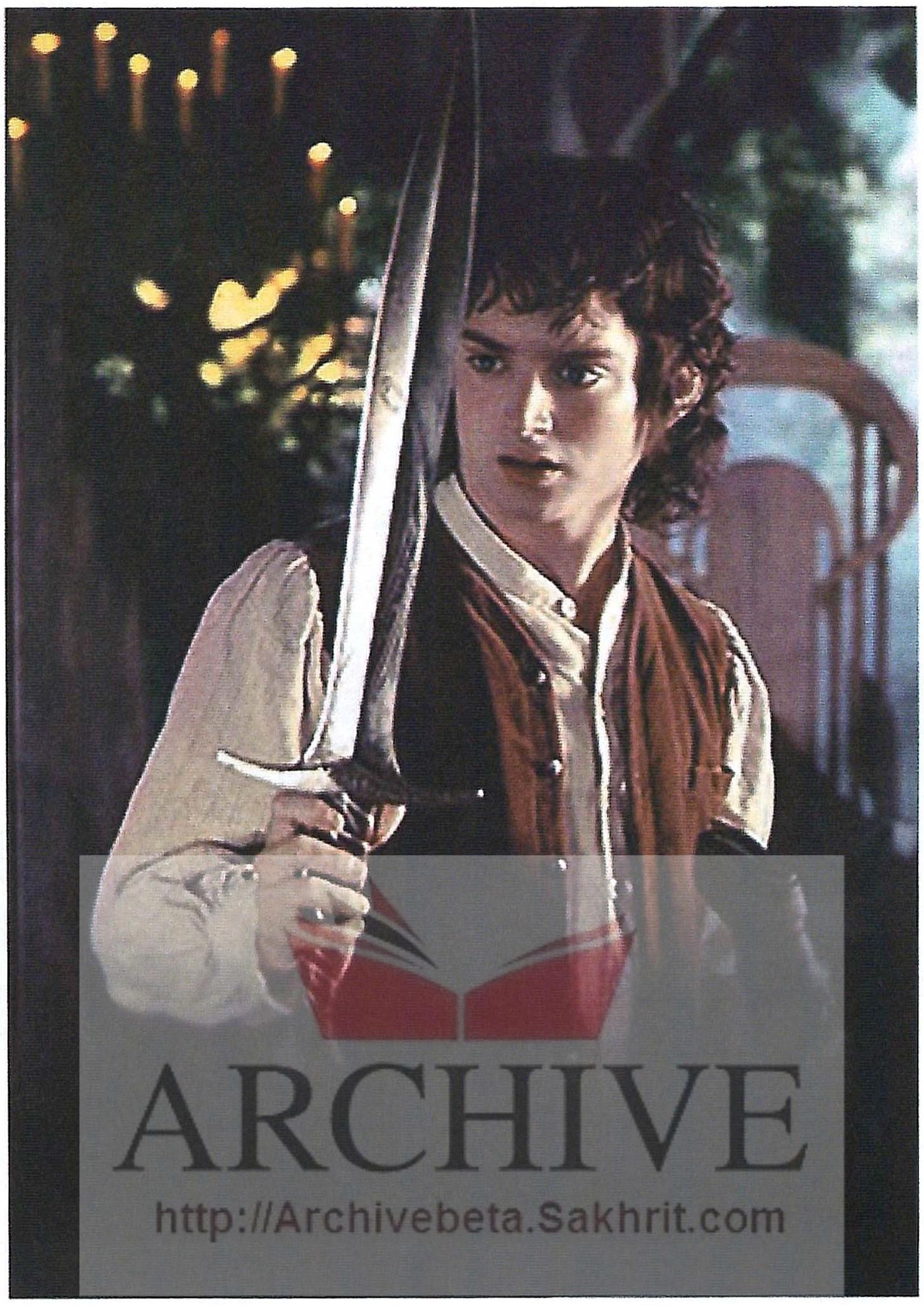
من ناحية أخرى، وقع اختيار هتلر على ريفنشتال لإخراج هذا الفيلم من خلال شركتها الخاصة وكان اختيارا مقصودا، رافضا تماما أن يخضع الفيلم لوصاية وزارة الدعاية التي كانت قد بدأت بالفعل تخضع كل صناع الأفلام لهيمنتها وتوجهاتها الدعائية المباشرة. والسبب ليس أن هتلر فقط كان مفتونا بأسلوب ريفنشتال الخلاب في فيلم «الضوء الأزرق» الذي سبق أن شاهده وأبدى إعجابه به، بل لأنه كان يريد أن يحقق لنفسه «الخلود» من خلال ذلك الوسيط المدهش المحفوظ على شرائط السيليولويد، وأنه لذلك لم يكن يهمه الدعاية الحزبية المباشرة الزاعقة، بقدر ما كان يهتم بصورته كزعيم من خلال ذلك الوسيط السحري، وأراد بالتالي أن يصنع فيلما يصمد للزمن، فيلما يستطيع أن ينافس الفيلم الروسي الشهير «المدمرة بوتيمكن» لأيزنشتاين. ولم يكن ممكنا أن يتحقق هذا إلا من خلال موهبة بحجم موهبة ريفنشتال. وهناك قول معروف لهتلر في هذا الشأن عندما اختلف مع وزير دعايته جوبلز الذي كان يريد إحكام قبضته على كل الأفلام في ألمانيا، فقد قال له هتلر: «فليكن الأمر فنا أو سياسة».

لم تكن ريفنشتال بالطبع تعرف شيئا عن سياسة هتلر العنصرية في ذلك الوقت، لم تكن قد قرأت كتاب «كفاحي» ولم تهتم بقراءته، ولم تكن القوانين العنصرية قد صدرت بعد، فقد صدرت في العام التالي ١٩٣٥، بل لم يكن تجميع اليهود في معسكرات جماعية - أقرب إلى شكل «الجيتو» الذي ابتكروه هم أنفسهم من قديم الزمن - قد بدأ بعد. ولم تكن الحرب قد دمرت المدن الألمانية كما حدث فيما بعد واتخذ أساسا للدعاية ضد هتلر والشعب الألماني بأسره حتى اليوم (بدلا من أنه يصبح أساسا لاتهام الحلفاء بارتكاب الفظائع وقتل المدنيين بشكل مجاني دون هدف عسكري كما حدث في درسدن التي أحرق فيها ١٥٠ ألف شخص أحياء بفعل القنابل الفسفورية التي أسقطتها طائرات الحلفاء). وإذن، لم يكن في ذهن ريفنشتال أن «تغوي الجماهير الألمانية» كما جاء في عريضة الاتهام التي حوكمت بموجبها بعد انتهاء الحرب أمام المحكمة العسكرية التي أقامها المنتصرون في نورمبرج لمحاكمة المهزومين بأثر رجعي، أي طبقا لقوانين وضعت بعد أن انتهت الحرب بالفعل.

ليس التطرق إلى السياسي والتاريخي هنا من باب الدفاع عن ريفنشتال أو إعادة الاعتبار إليها، بل فقط لإيضاح كيف يمكن أن تصبح الموهبة وبالا على أصحابها. إن أحد الأسباب الرئيسية للحملة العنيفة التي شنها النقاد على ريفنشتال، يعود في حقيقة الأمر إلى أنها ظلت طيلة الوقت تتحدى فكرة أن الدعاية لا تصنع فنا رفيعا، أو أن الأيديولوجية الشمولية لا يمكنها أن تنتج فنا يصمد للزمن، ففيلم مثل «انتصار الإرادة» يثير غيرة الكثيرين ويهزم مقولاتهم ومعتقداتهم الثابتة، لذا كانت الاتهامات التي تسعى إلى التقليل من شأنه وإغفال جانبه الفني وإرجاعه إلى الدعاية أو اتهامه بأنه يكرس «جماليات الفاشية»، والحقيقة هي أنه أبعد ما يكون عن هذه الادعاءات حتى لو احتوى خطابا لهتلر أو استعراضات لرجال الإس إس».

لم يكن من الممكن أن يقال هذا في الماضي، ولم يكن من الممكن أن تحتفل ألمانيا بموهبة ابنتها ريفنشتال لأنها تذكير مؤلم بماض لا يريد أحد أن يتذكره اليوم. لكن المشكلة هي أن ريفنشتال لا تزال تتحدى الجميع لمجرد أنها لا تزال على قيد الحياة على سطح كوكبنا الأرضي، تعمل وتتحرك وتفكر وتتكلم وهي في المائة من عمرها. وهي مشكلة أخرى لا نملك لها حلا لدينا ولا تفسيرا!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثلاثية سيد الخواتم

مثال للفن العجائبي الحديث

يوخنا دانيال يوخنا - العراق

يعرف «فرويد» الأدب الفنتازي أو الفنتاستيكي بأنه: «الحميمي الذي يعلو على السطح ويُقلق». فهو رؤية مغايرة للأشياء، لا يمكن أن تتركنا في الحالة نفسها التي كنا عليها قبل أن نقرأه. وعلى قول الأستاذ محمد برادة فإن الفنتاستيك يحطم الرؤية التبسيطية الفاصلة بين الواقع واللاواقع، بين المرئي واللامرئي. وبهذا تكون الكتابة المتشبعة بروح الفنتاستيك مغامرة واستجلاء للبقايا والهوامش والمقصى من كينونتنا المحاصرة بضغط القوانين والمحرمات وشتى أنواع الرقابة.

حسب «تزفيتان تودوروف»، فإن العجائبي أو الفنتاستيك يفضي إلى التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية، فيما هو يواجه حدثا فوق طبيعي حسب الظاهر. فهناك الواقعي والمتخيَّل معا، وهناك زمن التردد المرتبط بزمن القراءة (الحاضر)، حيث يتماهى القارئ مع شخصية «مترددة» في العمل، أو يتماهى مع العمل ككل، عندما يُقرأ النص حرفيا، واقعيا، بإقصاء التأويل المجازي والتأويل الشعري.

وإذا كان القرن العشرون قد شهد دخول الفنتاستيك إلى الأدب الحديث، فأصبح القاعدة وليس الاستثناء، إذ كُسر التمايز بين الواقع واللاواقع - دائما - على أيدي كتاب مثل كافكا، فإن تودوروف يعتبر هذه الكتابات «الكافكاوية» مغايرة كليا للجنس أو النوع الفنتاستيكي الذي ساد في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، أو في قصص وأساطير الشعوب ومن ضمنها «الليالي العربية». نسوق هذه المقدمة البسيطة عن الأدب العجائبي كمدخل للتعريف بالكاتب البريطاني «جي. آر. آر. تولكين» وثلاثيته المعروفة باسم «سيد الخواتم» باعتبارها نموذجا مثاليا للأدب العجائبي الحديث. إن ما أثار الانتباه راهنا إلى هذا العمل وإلى الكاتب، هو تحويل العمل الأدبي إلى السينما بنجاح غير مسبوق على مختلف الصعد والمستويات. فإلى جانب مداخيل قاربت ٣٠٠ مليون دولار في شباك التذاكر الأمريكي، رشح الفيلم لنيل ١٣ جائزة من جوائز الأوسكار، كما أصبح اسم الكاتب تولكين وعالمه الفنتازي المتخيل، على واجهة مختلف وسائط الميديا في العالم وعلى مدى سنتين من الآن، فقد جرى تحويل الأجزاء الثلاثة من الثلاثية: «أتباع الخاتم»، «البرجان»، و«عودة الملك» إلى أفلام جاهزة للعرض، حيث سنشهد عرض الجزأين الثاني والثالث في مواسم أعياد الميلاد عامي ٢٠٠٢ و ٢٠٠٣ على التوالي بعد أن شهدنا عرض الجزء الأول عام ٢٠٠١. إن النجاح الساحق لأفلام مثل هاري بوتر وسيد الخواتم يثبت أن هناك حاجة عميقة إلى الفنتازيا في أذهان الجماهير وقلوبهم التي قد لا تستطيع قراءة هذه الأعمال لمختلف الأسباب، ولكنها بالتأكيد تستطيع مشاهدتها والتمتع بها وبعوالمها «الغريبة المقلقة».

والكاتب تولكين من مواليد ١٨٩٢، شارك في الحرب العالمية الأولى، وفقد الكثير من أصدقائه، تزوج في السادسة عشرة من حبيبة عمره «إيديث»، وتخصص في علم اللغة (الفيلولوجيا) وتاريخ الأدب واللغات الشمالية. ويوصف بأنه كان إنسانا هادئا، مؤدبا، مهتما بالروتين والتكرار، كاثوليكيا ملتزما، بروفيسورا نموذجيا لمدة ٣٤ عاما. يدخن الغليون ويقود دراجة هوائية في أكسفورد. وحتى بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية لم يمتلك سيارة، ولم يزر أمريكا مطلقا. ويقال إنه اندمج تماما في الحياة اليومية الاعتيادية المحافظة. لكن، كان هناك حبّان متقدان في حياته: إيديث والكلمات!. وقد كرس كل حياته فعليا لهما. ويقول تولكين في مذكراته: «العديد من الأطفال يبتدعون لغات خيالية، وأنا كنت منغمسا في هذا منذ أن تعلمت أو استطعت الكتابة». فالكلمات هي التي قادته إلى محراب العلم، والكلمات نفسها أخذته إلى معبد الخيال، فقد كان مسحورا بالأساطير والملاحم القديمة للشعوب الإسكندنافية والأيسلندية والفنلندية والجرمانية Teutonic. في عمله اللغوي اندفع لبناء أو خلق لغات جديدة، وهذا ما اضطره لاحقا إلى خلق تاريخ هذه اللغات. وعلى قول أحد تلاميذه، إن تولكين اندفع لكتابة ما يشبه «سفر تكوين» شخصيا: اللغات تقود إلى الأسماء، الأسماء إلى الأماكن، والأماكن إلى كوسمولوجيا هائلة، خرائط، تواريخ، قصص حروب، شجرات أنساب، أبجديات قديمة، مدن وحضارات مندثرة، أجناس أو أنواع species منسية. لقد أدرك أنه لن تكون هناك لغات ما لم نعرف من يتحدث بها، ومن يتحدث بهذه اللغات يجب أن يعيش في عالم تصفه هذه اللغات.

وفي صيف عام ١٩٣٠، كان أول انبثاق لمجرة تولكين السحرية المغلقة. وعلى ورقة فارغة كتب أول جملة: «في حفرة في الأرض هناك عاش Hobbit «قزم أشعر القدمين». لقد كتب تولكين كتابه «The Hobbit» لأطفاله أساسا. ولكن الكتاب وجد طريقه إلى النشر بمصادفة غريبة. وبناء على نصيحة صبي في العاشرة، طبع الكتاب ونشر في عام ١٩٣٧. والكتاب يحكي قصة القزم «بيلبوباغنز» ومغامراته الطريفة. وبسبب نجاح الكتاب ألح الناشرون في طلب أجزاء وقصص لاحقة، لكن بطء تولكين في العمل، ورغبته في الوصول إلى الكمال، حيث كان يصقل نتاجاته بشكل دائم، أصاب الناشرين باليأس، فالأطفال الذين استمتعوا بمغامرات بيلبوباغنز لم يعودوا أطفالا، كما أن الأزمنة تغيرت عندما فاتح تولكين الناشر «ألين وأنوين»: «بأن العمل قد فلت من سيطرته»، في مطلع الخمسينيات من القرن العشرين.

قضى تولكين ١٢ عاما أو أكثر في تشييد عالمه المسمى «الأرض الوسطى Middle-Earth». مهتما بتفاصيل كل منخفض، كل مرتفع، كل غابة، كل نهر، كما لو كان يبني قصرا أو كاتدرائية عالية. كتب أغاني وتراتيل تشبه التراتيل الغريغورية للآباء البنديكتان، لكنها ليست باللاتينية أو بأي لغة أخرى معروفة، إنها بلغة الإيلفز أو ما يسمى Elvish، وهؤلاء أقوام متخيلة تتميز بقواها السحرية وآذانها المدببة elves، وهناك مقاطع كلامية طويلة بهذه اللغة «المتخيلة» في العمل. لقد انتفخت رؤياه عن الأرض الوسطى إلى حجوم هائلة. ولم يعرف تولكين ماذا يفعل بعمله العملاقي الضخم، إذ يقول: «لقد أنتجت وحشا؛ حكاية رومانسية طويلة جدا، معقدة، مرة، مخيفة، غير ملائمة تماما للأطفال ..». وفي النهاية، فإن القصة الأسطورية الثقيلة تجزأت إلى ثلاثة أقسام. وقد نُظر إليها منذ البداية كعمل فني خالص، نخبوي. وعلى حد قول الشاعر أودن «يبدو أن لا أحد لديه رؤية معتدلة أو متوسطة لهذا العمل؛ فإما هم مثلي، يعتبرون «سيد الخواتم» قطعة أدبية نادرة، أو لا يحتملونها بشكل مطلق».

وبين عامي ١٩٥٤ - ١٩٦٥ لم تتجاوز مبيعات النسخة المحترمة (Hard cover) في أمريكا حاجز الـ ١٥٠٠٠ نسخة، لكن دار نشر Ace book قررت السطو على الكتاب وإصداره في طبعة شعبية (Paper back) في أواسط الستينيات، بالنظر إلى تزايد الاهتمام بمواضيع الخيال العلمي والفنتازي. لقد كان وقت ازداد فيه الاهتمام بالماورائيات وعقارات الهلوسة وحركات الهيبيز والبحث عن عوالم أخرى، بعيدا عن حروب فيتنام وطابع الحياة الرأسمالية الحديثة.. وبالطبع، فإن الكاتب شن حربا شعواء على دار النشر هذه، وأحدث جلبة إعلامية كبيرة ساعدت على ترويج الكتاب وإدخاله إلى الثقافة الشعبية والتيار العام. وقد قامت دار نشر Ballantine بإصدار الطبعة الشعبية الموقعة من الكاتب، وقد لاقت رواجا خياليا. لقد تجاوز عدد النسخ المبيعة من ثلاثية «سيد الخواتم» مائة مليون نسخة في مختلف اللغات. وحسب مجلة «فوربس»، في إحصائية عن ثروات المشاهير الذين غادرونا؛ فإن «تولكين» أغنى حتى من «فرانك سيناترا».

وهكذا أصبح الكتاب والكاتب معروفين جدا، وبعد وفاة الكاتب في عام ١٩٧٣ ظهر العديد من الدارسين والمولعين بالكتاب وبعوالمه الخاصة التي استوحيت في السينما والموسيقى والرسم وأفلام الكارتون والكوميكس وألعاب الفيديو لاحقا. وبطريقة ما، كان عمل تولكين أساسا لنتاجات فنتازية مهمة من أمثال المسلسل Startrek، ومسلسل أفلام حروب النجوم،

والعاب الفيديو Final Fantasy من الشرق الأقصى وغيرها. لقد انغمس تولكين في عالمه تماما، وأخذه بجدية عالية، وملأه بالعواطف الرومانسية التي تختلط بالصراع بين الخير والشر.. وفي الكتاب تحكى حكاية عن أميرة من الايلفز اسمها «لوثيين» تتخلى عن خلودها بسبب الحب، لتتزوج إنسانا عاديا اسمه «بيرين». إن حكاية لوثيين وبيرين هي محل التقاء كل ما وهب تولكين عمره له، زوجته والكلمات. وعندما ماتت زوجته قبله بسنتين، خطط لشاهد قبر يضمه وزوجته، وقد نقش تحت اسميهما اسمي لوثيين وبيرين. وبالنسبة إليه، وإلى محبيه وقارئي أدبه، فإن كلمتي لوثيين وبيرين تختصران مئات الكلمات والعديد من الأفكار عن قصة الحب العظيمة بين تولكين وزوجته. وبمعنى من المعاني، فإن «الأرض الوسطى» أو ثلاثية «سيد الخواتم» لم تكن فانتازيا، بالنسبة إلى الكاتب وقرائه، بل أكثر واقعية من الواقع.

لم يكن من السهل أبدا، نقل ثلاثية «سيد الخواتم» إلى السينما. لقد استدعى الأمر الكثير من الإعداد والتخطيط والتفكير. لقد ناقشت شركة New Line المنتجة الموضوع عبر شبكة الإنترنت مع دارسي أدب تولكين وكبار المعجبين بأعماله من أجل أن ترى الثلاثية النور على شاشات السينما. وأحد هؤلاء المعجبين الكبار، هو المخرج النيوزيلندي «بيتر جاكسون» مخرج أفلام مثل «ذوق سيئ، المخيفون، كائنات سماوية» وغيرها. ومنذ سنوات كان جاكسون يفكر بشكل عملي في ثلاثية «سيد الخواتم» وكيفية تحويلها إلى السينما. ولأن عمل تولكين هو كل متكامل، تجزأ إلى ثلاثة أقسام لأسباب تتعلق بحجم العمل أولا وأخيرا، فإن المخرج قرر إن يحول «الثلاثية» إلى السينما في الوقت نفسه، بتوظيف طاقم الممثلين والفنيين نفسه وباستعمال الديكورات والمواقع نفسها لإضفاء طابع الوحدة والتجانس على العمل، ثم يقطع الفيلم إلى ثلاثة أقسام أو ثلاثة أفلام تعرض على مدى ثلاث سنوات: ٢٠٠١، ٢٠٠٢، ٢٠٠٣. وقد حاول المخرج أن يشحن فيلمه - أو أفلامه- بأكبر قدر ممكن من رؤى تولكين وروحه. وفي الوقت نفسه كان على الفيلم أن يحمل العمق والنوعية اللذين تتميز بهما الأعمال السينمائية المأخوذة من آثار أدبية. وقد اختيرت إحدى الجزر الجميلة في نيوزيلندا لتكون مسرحا للأحداث وتجسيد عالم «الأرض الوسطى» التي تجري فيها أحداث ثلاثية سيد الخواتم، وقد استغرق التصوير حوالى خمسة عشر شهرا، حيث احتُجز الممثلون والفنيون معا لأوقات طويلة في هذه الجزيرة النيوزيلندية. لقد كان من الطبيعي أن تتصاعد تكاليف الإنتاج، وهو بهذه الضخامة والحجم، حيث اقتربت تكاليف العمل من ٣٠٠ مليون دولار أو أقل قليلا، لذا تضامنت جهات أخرى مع شركة New Line في تسويق الفيلم وتوزيعه وحملات الدعاية مثل شركة «Burger King» للوجبات السريعة، وكذلك العملاق الإلكتروني JVC electronics ويبقى الفضل (الإبداعي) الأكبر في رؤية الفيلم النور، للمخرج جاكسون؛ الذي ساهم أيضا في كتابة النص السينمائي والتصوير واختيار المواقع وتصميم المؤثرات والخدع. ويقول الممثلون عنه؛ إنه كان بمنزلة شارح أو مفسر للعمل، مدركا الدقائق والتفاصيل المختلفة. ولأن الجميع كانوا يعملون - فعليا - في ثلاثة أفلام ضخمة، فقد كان من الصعب على الممثلين متابعة التصوير وكيفية نقل الأحداث إلى الشاشة. لقد وصل جو الغموض والتساؤلات إلى الصحافة والإعلام عن حقيقة ما يجري في نيوزيلندا، لذلك استغل المخرج والشركة المنتجة مهرجان «كان» أواسط عام ٢٠٠١ للقيام بحملة إعلامية مركزة تضمنت فيلما تمهيديا Preview

بطول ٢٥ دقيقة تقريبا. وعند ذاك أدرك النقاد والمشاهدون أنهم أمام عمل كبير سيكون مفاجأة على المستويين الفني والجماهيري.

وبقدر أهمية الأجواء والمواقع في حكاية «سيد الخواتم»، فإن التمثيل والأداء لا يقلان أهمية، لأن العمل يقوم أساسا على الصراع بين الشخصيات المختلفة وتطورها. وفي الحلقة الأولى من العمل المسماة «أتباع الخاتم»، كان على المخرج أن يبني هذا العالم العجائبي الغارق في حقبة تاريخية منسية، كما كان عليه أن يبدأ الحكاية ويرسم معالم شخصياتها وأبطالها. والقصة ببساطة تتحدث عن محاولة ساحر كبير (غاندالف) إعادة خاتم ذهبي قديم تتركز فيه كل قوى الشر والظلام .... إلى محل صياغته قرب جبل بركاني بعيد والتخلص منه في نيران تلك البراكين. لكن الخاتم يحاول التحكم أو السيطرة على كل من يحمله من سحرة وملوك وأبطال وأقزام. ولأن غاندالف يخاف شخصيا من قوى الخاتم، التي ستتضاعف بانبعاث صائغه الملك الشرير (سيد الظلمات)، يقرر تسليم الخاتم إلى القزم الأشعر Hobbit (فرودو باغنز) الطيب القلب، الضعيف البنية والقدرات، إلا أنه الشخص الوحيد الذي ينجح في مقاومة إغراءات وضغوط الخاتم، ويتطوع ثلاثة من أصدقائه الـ Hobbits لمرافقته في مهمته. ثم ينضم إلى فريقهم اثنان من الأبطال البشريين، وقزم جبار، وكائن سحري من الإيلفز Elves من ذوي الآذان المستدقة. وتعبر المجموعة أراضي ومواقع مختلفة وممالك سحرية لكي يوصلوا بطلهم الضعيف الرقيق في الوقت المناسب إلى مملكة الشر أو الجبل البركاني الذي صيغ الخاتم فيه منذ عقود. وفي طريقها أو بحثها quest، تلتقي المجموعة بسحرة وملوك تخوض معارك وتكشف أسرارا وعوالم خفية في أجواء غريبة، مقلقة، كما يتعرض معظم أفراد الجماعة إلى إغراءات الخاتم وتجاربه. إن روح البحث والاكتشاف في الفيلم أهم من المغامرات والمعارك، فالأخيرة مكمّلة «للمهمة» التي أخذها أتباع الخاتم على عاتقهم؛ إنها مهمة خلاصية، ملحة، من أجل حماية هذه الأرض الوسطى، من نهوض وانبعاث قوى الشر والظلام. وتقريبا تجتمع كل الكائنات والأجناس المختلفة من أجل إنجاح هذه المهمة «المقدسة». وبالفعل يتمكن «فرودو باغنز» من الوصول إلى قلعة الشر بصحبة أحد أصدقائه الأقزام، ولكن بعد أن يفقدوا قائد المجموعة وملهمها الساحر (غاندالف) في معركة مع وحش ناري يذكرنا بوحوش ملحمة جلجامش.

وهنا ينتهي الفيلم الأول، الذي يستحق أكثر من مشاهدة، لحين عرض الجزء الثاني (البرجان) في نهاية هذا العام.

لكن كيف يتوصل المخرج إلى إقناع مشاهديه، أو بالأحرى كيف ينقل أجواء الغرابة المقلقة المرتبطة بالعوالم الفنتازية؟ .... هل ينجح فعلا في دمج المشاهدين بالعمل وإدخالهم إلى هذا العالم الرومانسي الضخم، المعقد، المخيف، السوداوي؟ .... نعم، وبامتياز!. وبشهادة عشاق الرواية وقرائها الملايين في العالم أجمع، أنه ينجح إلى الحد الذي يجعل العمل مفهوما ومهضوما من قبل كل الناس، حتى من لم يقرأوا العمل أو يسمعوا باسم تولكين. وربما سيكون هذا العمل - بأجزائه الثلاثة - من أهم الأفلام الفنتازية في تاريخ السينما العالمية. ولأن الفيلم يدور حول الشخصيات Personae أساسا؛ شخصيات تمثل أجناسا وأنواعا مختلفة، تتعاون لدحر قوى الظلام، لذا كان تجسيد هذه الشخصيات المركزية من أهم عناصر الفيلم، التي تعطيه درجات عالية من الإقناع والمصداقية. وفي مقدمة الفنانين الكبار في الفيلم، الممثل البريطاني «إيان ماكيلين» الذي يلعب دور الساحر (غاندالف الرمادي) قائد مجموعة أتباع الخاتم. ونقيض غاندالف، هناك الساحر (سارومان الأبيض) الذي يتحالف مع ملك الظلمات ويهيئ لمجيئه، ويلعب الدور الممثل البريطاني المخضرم «كريستوفرلي» بطل أفلام الرعب الشهيرة. إن مجرد مشاهدتهما بلحيتيهما الطويلتين وملامح شخصيتيهما الحكيمتين، وأدائهما «الكلاسيكي» المذهل ... يرجعنا آلاف السنين، إلى حقبة نائمة في اللاوعي البشري. إن سحرهما ومعاركهما واختلاف موقفيهما، يبعث فينا شعورا بالخوف والقلق، حتى لتصبح أيام العالم الفنتازي الذي نعيشه معدودة نتيجة لميل سارومان نحو معسكر الأشرار الغامض. وإلى جانب هذين العملاقين، هناك الممثل الشاب «ايليجا وود» بوسامته البريئة، ورقته، ومرحه الطفولي الذي يصبه في دور القزم المرح «فرود باغنز» حامل الخاتم الشرير بكل حزم، الذي لا يدري ماذا تخبئ له الأقدار. ومن بين العشرات من الممثلين اختير «وود» لأداء الدور المركزي في الفيلم، ويرهن بأدائه وفهمه للدور أنه لا يقل حضورا عن الساحرين (ماكيلين) و (لي). وبالطبع هناك البطل الإنساني (أراغورن) الذي يلعب دوره الممثل (فيغو مورتينسون)، وملك الأقزام غيملي «الممثل جون ريس - دافيس»، وآخرون يشكلون مجموعة أتباع الخاتم. ومن الجنس الآخر، هناك الممثلتان الرائعتان «ليف تايلر» التي تلعب دور جنية من الإيلفز اسمها «أروين» تقع في حب أراغورن وتنقذ «فرودو» من زبانية الأشرار، وأخيرا الممثلة «كيت بلانشيت» التي تلعب دور ملكة الإيلفز؛ الساحرة «غالادرييل» التي تستقبل أتباع الخاتم في المرحلة الأخيرة من رحلتهم، وتكشف للبطل «فرودو» مصير الأرض الوسطى إذ فشل في إنجاز مهمته.

والحقيقة التي يجب أن تقال، إن معظم الأفلام الفنتازية تعاني مشاكل عديدة، تؤدي في النهاية إلى انفصال المشاهدين عنها وقت المشاهدة، أي أنها لا تحقق ما يسعى إليه عنصر الفنتاستيك، ونقصد الغرابة والتردد والقلق الراهن. ومن أهم الأفلام الفنتازية التي حققت شروطها ومتطلباتها في رأيي؛ فيلم «ايكسكاليبور Excalibur» للمخرج البريطاني «جون بورمان» عام ١٩٨١، الذي أدخلنا كليا إلى حكاية الملك آرثر والساحر مرلين وأساطير الأرض الخراب والبحث عن الكأس المقدسة، الأثيرة إلى قلوب محبي الشعر والفكر الأسطوري. إن أجواء السحر والحزن والكوارث والمآسي التي تسود الفيلم تصيب المشاهدين بالصدمة، بفضل التمثيل الفائق لطاقم الممثلين ورؤية المخرج الكارثية. وعلى العكس من هذه الرؤية الكارثية، فإن فيلم المخرج روب راينر «الأميرة العروس» عام ١٩٨٧، يحفل بالمواقف الطريفة الساخرة في جو من المغامرات الفنتازية وقصص الحب الرومانسية، التي يسردها جد معاصر لحفيده الصغير، وهكذا فإن الفيلم يوجه رسائل إلى الصغار والكبار، وبفضل المغامرات والمفآجات التي تملأ الفيلم، فإنه ينجح في نقل المشاهدين إلى عالم فنتازي، خفيف الظل، متوازن إلى حد ما. وأمام هذا الانحسار الفنتازي في السينما، أو اختلاط «الجنس» الفنتاستيكي بالخيال العلمي والمغامرات، فإن المصدر الأهم للحكايات والمغامرات الفنتازية المرئية يقتصر على ألعاب الفيديو القصصية المسماة (Role Playing Game) RPG من أمثال سلاسل ألعاب Fantasy Star, Ocean Star, Final Fantasy وغيرها. وبفضل اهتمام صناعها بالسرد والحكي وبناء الشخصيات، وإطلاق العنان للخيالات الأسطورية والآلهة التقليدية، فإن هذه الألعاب تنقل إلى المشاهدين - أو اللاعبين - تجربة فنتازية ملحمية طويلة. وعندما حاول صناع لعبة Final Fantasy الانتقال إلى السينما وصنع فيلم فنتازي «الأرواح الداخلية» لاقوا فشلا ذريعا، لأن الفيلم خرج من الفنتازيا وسقط في فخ الخيال العلمي والأكشن والمحاضرات الفلسفية (الخاصة). وأمام كل هذا، تبدو تجربة بيتر جاكسون في فيلم «سيد الخواتم» هي الأنجح والأبرز والأكثر جدية وإقناعا، في تصوير الأجواء والعوالم والشخصيات الفنتازية وتحويلها إلى واقع راهن، مقلق، خطر، يتعلق مصيرنا - ومصير العالم بأكمله - بمصير أبطال الفنتازيا. وهكذا تصبح المغامرة الفنتازية رسالة أو مغامرة «خلاصية» للإنسانية.

وعمليا، فقد نجح الفيلم الأول في تحقيق عائدات قاربت ٣٠٠ مليون دولار في الأسواق الأمريكية، ورشح لأكثر من عشر من جوائز الأوسكار: أفضل فيلم، أفضل مخرج، أفضل ممثل مساعد، أفضل تصوير، موسيقى، صوت، ديكورات، ماكياج، مونتاج، مؤثرات بصرية، ملابس ... وبالتأكيد فإنه سينال نصف دزينة من الجوائز على الأقل ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السينما الأمريكية الأولى.. بقوة العضلات!

ربيع خليل(*) - لبنان

انقسم عالم السينما فيما مضى (الستينيات حتى أواخر السبعينيات) إلى تيارين رئيسيين: التيار الأول تزعمته السينما الأمريكية، واستندت نظريته إلى إثارة الغرائز وتحريكها (عنف - جنس)، أما التيار الثاني الذي تزعمته السينما الإيطالية فقد كان أكثر ميلا نحو الإنسانيات والعقلانية، وقد شهدت تلك الحقبة تقدما شبه حاسم للتيار الثاني بما فيه جزء مهم من الإنتاج السينمائي الأمريكي نفسه، وبطبيعة الحال فإن خلف كل من التيارين موقفا أيديولوجيا يعكس نظرة القيّمين على عالم السينما من منتجين وفنانين ومخرجين... إلخ. وشكل الإنتاج أيضا وقتذاك استجابة للوعي السياسي والفكري عبر العالم، بما فيه منطقتنا العربية ولبنان بصورة خاصة، والعناوين البارزة في تلك الفترة التي ما زالت الذاكرة ترددها كثيرا، نذكر منها «Z» و«سربيكو» و«بشعون قذرون أشرار» و «١٩٠٠» و«لحن السعادة» و«زوربا» و «آخر تانغو في باريس» و«آبي كاليس ناو»... إلخ.

هذه العناوين وغيرها لم تكن مجرد أفلام سينمائية جيدة تشاهد وتمر بشكل عابر، بل كان كل منها حدثا بارزا يثير جدالا واسعا في الأوساط الإعلامية والثقافية وحتى الشعبية أيضا، وهو أمر يعكس بلا شك حالة النصوص العالمية التي كان يقف على رأسها الفكر التقدمي العلمي، وحركات التحرر، وحرب فيتنام، والحركات الإنسانية التي تشكلت من جرائها كرد على فظائع تلك الحرب ونتائجها.

ومع بداية التراجع الذي شكل انهيار الاتحاد السوفييتي قمته، ليس لأنه ممثل للتيار الثاني أو حامي حماه، إنما فقط لأنه أخل بالتوازن لصالح الأقوى الأمريكي، وبالتالي لتتقدم أفكار هذا الأخير وتتسيب الساحة العالمية في كل شيء بما فيه السينما، ويدخل مركز القوة والمال والإنتاج الضخم من خلفه، لتعمل وفق منظور التيار الأول، وتتبدل لغة السينما وتتحول من أداة تثقيف ومتعة، إلى وسيلة تسلية وإثارة، مع ما تختزن هذه الأخيرة من تعميم لمنظومة كاملة من القيم والأفكار المسربة بذكاء دعائي طاغ حول السينما إلى وسيلة للدعاية أكثر مما هي فن، أو كما يقال أم الفنون، نظرا إلى مساحتها التعبيرية الهائلة، التي استخدمت وتستخدم حاليا كسلاح دعائي يلمّع صورة الأقوى ويروج أفكاره وقيمه وحتى أسلوب حياته، التي تقدمها السينما الأمريكية اليوم من خلال الوجه الفاتن والجسد الأنثوي الجميل والمثير، والعضلات «السوبرمانية» التي تنقذ البشرية دائما من أخطار «إرهاب العالم الثالث» أو الغزوات الفضائية... إلخ، الأخطار المبتكرة التي تنوي الدولة العظمى الوحيدة ترسيخها في عقول الناشئة المبهورة بالأخيلة التي يضخها النظام الدعائي الأمريكي بشكل عام، والسينما الأمريكية كأبرز وأهم أشكال الدعاية الأمريكية.

السينما صناعة وتجارة

ولا يقتصر الأمر على الدعاية من أجل الدعاية، بل إن هذه الأخيرة، التي استطاعت أن تغسل أدمغة الناشئة عبر أشكال عدة مباشرة وغير مباشرة، منها تسهيلات الأنظمة المتأمركة وأجهزة الدعاية المحلية، التي وظفت هذه السيطرة من أجل الربح والربح الوفير لتتحول السينما إلى تجارة مربحة، فضلا عن كونها صناعة من خلال التقنيات العالية والإنتاج الضخم والتوزيع في جهات الأرض الأربع، مما حرك شهية المتمولين والتجار نحوها، لأنها من أهم طرق الربح السريع والسهل. وما يهمنا هو ما يحصل في بلدنا، الذي يستعد بشكل حثيث لأن يكون بلد خدمات وسياحة على مستوى المنطقة، وبالتالي لا تكتمل العناصر الخدماتية من دون وسائل «التسلية والترفيه»، ومنها السينما المربحة جدا، ودليل ذلك أنه خلال عامي ٩٦/٩٧ افتتحت ٧ مراكز سينمائية، وكل مركز يضم ما بين

ثلاث وأربع صالات، بما يعني أن حوالى ٢٠ صالة جديدة انضمت إلى حشد الصالات الموجودة أصلا، وإذا حسبنا أن سعر البطاقة في معظم أيام الأسبوع عشرة آلاف ليرة لبنانية، ويصل عدد المشاهدين لبعض الأفلام خلال أسبوع أو أسبوعين إلى ما يتجاوز الخمسين ألفا والسبعين وحتى المائة ألف أحيانا، لأمكننا تقدير حجم أرباح هذه التجارة، وإذا ما علمنا أن بعض الأفلام التي تعرض في صالاتنا تسبق أوروبا بأسبوع أو أسبوعين، (هناك فيلم إنتاج بريطاني «جيمس بوند» عرض في بيروت قبل الولايات المتحدة بأسبوع)، لأدركنا مدى أهمية المنافسة التجارية لمثل هذا النوع من السلع المربحة.

«الأكشن» سيد الموقف

وبنظرة سريعة إلى بعض الأفلام التي تعرض في صالاتنا، من حيث الإقبال والأرباح، نرى أن فيلم مثل (Con air) حضره في أسبوعه الأول ٢٦٤٢٦ مشاهدا وفيلم ديمي مور (GI Jane) وهو في أسبوعه الخامس بلغ عدد مشاهديه ٥١٢٥٢، وفيلم (Batman & Robbin) في ثلاثة أسابيع وفي أربع صالات ٧١٦ ٢٢، و (Speed 2) في ٥ أسابيع وأربع صالات ٤٥٩١٧ مشاهدا، وأما أفلام مثل (Body gard) و(جوراسيك بارك) فقد وصل الأول إلى حدود المائة ألف مشاهد فيما تجاوز الثاني السبعين ألفا.

نلاحظ من هذه النظرة السريعة، أن الفيلم الأمريكي يحتل صالاتنا، بزعامة «الأكشن الأمريكي» الذي يحصد الإيرادات ويخطف أنفاس المشاهدين، ويتوزع «الأكشن» على موضوعين رئيسيين: الأول يتناول الخيال العلمي كمادة شبه ثابتة، فيما يتكفل الموضوع الثاني بالأرضيات وتختلف قضاياها، مثل «إرهاب الملونين في العالم الثالث» الذي ينبري له السوبرمان الأمريكي لكي يعيده إلى جادة الصواب، منقذا بذلك البشرية من صاروخ نووي من هنا ومن هناك مثل وقائع فيلم (Peace Maker) «صانع السلام»، الذي تتحول فيه الأزمة والحرب في البوسنة إلى مجرد حقد شخصي، يحرك قائد القوات البوسنية لأن عائلته قتلت في الحرب، ويقوم البطل الأمريكي بردع هذا القائد الموتور ويمنعه من تفجير الصاروخ النووي، وكما في هذا الفيلم وغيره غالبا ما تتخلل صورة البطل لمسة أو مسحة يهودية، وطبعا يلتهم المشاهد هكذا مواضيع مع «الشيبس» و«الفوشار» لتستقر في وعيه صورة البطل المنقذ بكل أبعادها!.

وقس على ذلك، مواضيع و«خبريات» بسيطة وأحيانا تافهة، يقوم الإنتاج الضخم بتحويلها إلى أعمال سينمائية جبارة، خصوصا حين يرى المشاهد مئات السيارات تتحطم أمام عينيه، مما يحطم فؤاد الذي يشتهي حتى دراجة نارية، ولا يقتصر الأمر على السيارات، بل يتعداها إلى الطائرات وكبريات الحرائق والانفجارات، وكل ذلك قد يكون لأن ثمة لص مصارف يريد الهرب، تطارده عشرات من سيارات الشرطة حاملة الآلاف من رجالها.

هذا النوع من المشاهد قد نشاهده في عشرات الأفلام، أو بالأحرى أفلام «الأكشن» الأمريكية بمختلف الصيغ والتوليفات، وهي تفسر مدى قدرة الإنتاج الضخم واللغة السينمائية الأمريكية، التي تتميز بالسرعة الخاطفة بشكل لا يسمح للمشاهد بكثير من الاستغراق والتفكير، على إمكان تحويل «الخبريات» العادية إلى أعمال سينمائية لافتة، واللافت هنا أيضا أن بعض الأفلام قد تصل ميزانيته إلى أكثر من مائة وحتى مائتي مليون دولار، وهو رقم يقارب ميزانيات بعض الدول الفقيرة في العالم الثالث.

وكلما ازداد حجم ميزانية الفيلم سبقته دعايته لتزيد من حجم الإقبال عليه، وكل ما في الأمر تجارة مربحة ودس دعائي يروج لنظام قيم وأسلوب حياة، نلاحظ في هذه الأيام مدى تماهي شبيبتنا معه من حيث الشكل والمضمون والطبيخ أيضا.

أما الفئة الثانية، وموضوعها الخيال العلمي، فترتكز على معادلة أن السوبرمان الأمريكي لا يهدأ ولا يكل، فبعدما حسم أمره على سطح البسيطة، انتقل بكل بساطة إلى الفضاء الخارجي (بعض أنواع الخيال العلمي) ليطارد الأشرار ويتعقبهم، وإذا ما كان في البال جزء ثان أو أكثر، فإنه يكتفي بقض مضجعهم تمهيدا للفتك بهم في الجزء الثاني أو في نهاية السلسلة.

وللإنصاف، فإن الذنب لا يقع على الفيلم الأمريكي ولا على «أكشنه»، بل على منطق التجارة الذي لا يتورع عن فعل أي شيء في سبيل الربح، دونما أدنى حساب لدرجة الضرر التي يلحقها بعقول المشاهدين الذين تتراوح أعمارهم، بشكل عام، ما بين ١٥ و٢٥ سنة، على حد قول أحد أبرز الإعلاميين المتابعين للشأن السينمائي. وفي الأمر هنا دلالة بالغة الأهمية، ومفادها هو: أي نوع من الأفلام يلتهم الجيل الصاعد، ومن خلفها أي نوع من التوجيه والدعاية يحتل مساحة وعيه؟ وهنا لا سبيل إلى التحليل والاجتهاد لأن الأرقام التي تقفز فوق الخمسين ألف مشاهد خلال أسبوع أو أسبوعين تتكلم وتفصح، وتفضح الاتجاه العام الذي تنزلق إليه شبيبتنا، وفي الأمر ما يتجاوز التجارة إلى التوجيه، لتستقر صورة أرنولد وعضلاته، وستالوني و«فضائله» مكان نماذج ذات أبعاد أكثر إنسانية مثل براندو، ودونيرو، وريدفور، وغيرهم، وبالتالي فإن بطل «الأكشن» الذي لا يقهر هو صورة مصغرة من نظامه ودولته التي هي بدورها لا تقهر، وهذا ما يجب أن يعرفه العالم أجمع، وخصوصا شباب العالم الثالث.

السينما والعودة للتاريخ

السينما الأخرى مفقودة

نلاحظ مما تقدم، ومن خلال الأفلام التي تجتاح صالاتنا، الغياب شبه التام لسينما الدول ذات التاريخ السينمائي العريق، مثل السينما الإيطالية والفرنسية والإنكليزية والعربية (المصرية)، وتلك التي تتقدم ببطء ولكن بثبات، وقد حصدت أخيرا العديد من الجوائز الدولية مثل السينما الأسترالية، والإيرانية والتونسية والجزائرية، وهؤلاء جميعهم لهم حضورهم وعروضهم الجيدة في بلادهم، في أوروبا، ولا ندري لماذا لا «يزحطون» باتجاه لبنان، ربما لأنه كما يقولون - الطلب يتركز على السينما الأمريكية بشكل أساسي، وفي مثل هذا القول نصف الحقيقة لأن شرائح كثيرة من الشعب اللبناني تكاد تقاطع السينما نظرا إلى غياب النموذج الفني السينمائي الذي يتناسب مع ذوقها ووعيها، وإذا تجاوزنا شريحة ١٥-٢٥ سنة، فإن ما تبقى من هواة الفن السابع سيكتفون بـ «الفيديو» في منازلهم علما أن الشريحة المذكورة ستحضر بأكثريتها لتشاهد نظرة أخرى إلى الدنيا، وإلى الإنسان وقضاياه وهمومه، ربما من باب الفضول بداية، ولكن التنوع في العروض سيؤسس حتما لنظرة أخرى ستكون مفيدة للجم الانبهار الناجم عن التطلع إلى الأضواء «المفونسة»، والحركة السريعة ذات المواضيع التافهة والملغومة.

ونصف الحقيقة، الذي أشرنا إليه أعلاه، قد يتوافق مع ما يقوله المخرج المصري البارز يوسف شاهين، من أن السينما الأمريكية استطاعت بفضل إيقاعها السريع وتقنياتها العالية وإنتاجها الضخم، أن تفرض حضورها بشكل حاسم، بحيث بات المشاهد يطالب باقي الأفلام السينمائية بالوتيرة السريعة نفسها وبمستوى مشابه لما تقدمه السينما الأمريكية لجهة الإنتاج والتقنيات، وهذه الأسباب الثلاثة الأساسية، على صعيد صناعة السينما، تبدو صعبة التحقيق بالنسبة إلى شركات الإنتاج السينمائي في الدول الأخرى، وقد «يزمط» فيلم أو فيلمان أو أكثر، ولكن لا قدرة لأي شركة في أي مكان في العالم على منافسة السينما الأمريكية نوعا وكما، قياسا إلى الأسباب المذكورة، وهذا الأمر قد يتطلب بعض الدعم الرسمي والأهلي لصناعة السينما، خاصة أن الحبكة السينمائية باتت تخترق الوعي، وتؤسس فيه جملة من القيم والأفكار والمثل العليا وغيرها من عناصر الوجدان لدى المتلقي، فكيف إذا ما كانت تلك العناصر دعائية وفارغة وذات غايات مشبوهة، إضافة إلى غياب الآخر المنافس والمقارن، فإن صورة أرنولد ستحتل معظم غرف الشباب وخزائنهم، وحاليا لديمي مور حصة حيث تجمع بين العضل والأنوثة، وهو الأمر الذي سيغضب أرنولد وستالوني، وسيثير جدلا واسعا في أوساط الشباب المتلقي للون السينمائي الوحيد ◆

(*) ربيع خليل: كاتب وروائي لبناني توفي في الصين بتاريخ ٢٠٠٠/٩/١٩، والمقال مستل من مجموعة كتابات للراحل ستأخذ طريقها إلى النشر في كتاب تحت عنوان «خارج النعش / في الأدب والفكر والسياسة».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على الرغم من تاريخها الطويل، وإنتاجاتها المتميزة، وحصولها على جوائز عديدة في مهرجانات متعددة، إلا أن السينما الصينية، ما زالت - بالنسبة إلينا نحن العرب - هي أفلام فنون القتال (كاراتيه). وما زلنا نجهل الكثير عن التاريخ السينمائي لهذا البلد، الذي يعتقد مؤرخوه أنه كان الأسبق في اختراع هذا الفن العجيب. هنا... رحلة ممتعة في عوالم السينما الصينية، تاريخا وإنجازات وجوائز.. في محاولة للتعرف على فنون هي الأقرب إلينا وإن كانت بعيدة.

السينما الصينية.. تاريخ صعب وانطلاقة جديدة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبدالرحمن حمادي - سوريا

قد يكون بطل الكاراتيه الشهير «بروسلي» هو صاحب الفضل في تسليط الأضواء على الصين سينمائيا؛ فمنذ أن أفشى أسرار القتال الفردي الصيني عبر السينما، أطلق موجة عارمة بلغت حد الهوس تمثلت في أفلام الكاراتيه والشاولين والجودو؛ والتي ارتبطت في أذهاننا بالصين؛ بحيث لم نكن نتخيل أن فيلما عن الكاراتيه يمكن أن يكون بطله من غير الصين؛ وكل فيلم كاراتيه كنا نشاهده كنا نربطه فورا بالصين؛ وبالتالي ما كنا نتصور أن نرى صينيا إلا نعتقده قادرا على القتال مثل بروسلي.

أفلام الكاراتيه هذه، التي أطلق موجتها بروسلي وتابعها من بعده جاكي شان والعشرات غيرهما؛ أثرت سريعا في السينما الأمريكية التي تلقفت فنون القتال الصينية ووظفتها في معظم أفلام العنف؛ فصارت المعارك بين العصابات تجري بالكاراتيه؛ والبطل ينتصر على أعدائه لأنه يقاتلهم بفنون الكاراتيه؛ وأثرت فينا كمشاهدين عرب بأن جعلتنا لا نعرف شيئا عن السينما الصينية؛ بل جعلتنا لا نريد أن نعرف، ففي المرات القليلة التي عرض فيها بصالاتنا فيلم صيني، كان الكساد نصيبه سريعا لأننا نفاجأ بأن الفيلم لا يحتوي على قتال الكاراتيه، فنجزم بأنه فيلم غير صيني.

ولننصف أكثر نقول إن الصين نفسها كانت مسؤولة بشكل رئيسي عن عدم انتشار الفيلم الصيني وعدم معرفتنا به، فمنذ قيام الثورة الصينية عاشت الصين عزلتها المعروفة، ولم يكن من المسموح خروج فيلم ليعرض خارج الصين ما لم يكن يحمل التعاليم الماوتسية والأيديولوجية الشيوعية بشكل مباشر، وعندما حدث الانفتاح الصيني بالتدريج منذ منتصف الثمانينيات، بدأنا نكتشف أن الصين تعد ثالث دولة في العالم من حيث الإنتاج السينمائي بعد الهند والاتحاد السوفييتي، فهي تنتج ٢٠٠ فيلم سنويا، ويبلغ عدد مشاهدي السينما في الصين ٢٧ مليار مشاهد سنويا، وهناك استوديو بكامل تجهيزاته في كل مقاطعة، وهناك حركة غير عادية في مجال الأفلام التسجيلية، فمن أين بدأت السينما في الصين وإلى أين وصلت؟

سينما قديمة

يقول المؤرخون الصينيون إن الصين كانت أول من اخترع السينما، فقد كانت ثمة تجارب على تحريك الصور تجرى في الصين منذ عام ١٨٥٠م، وقد جرت عروض سينمائية مبسطة في بعض مقاهي بكين آنذاك، ولكنها لم تأخذ شهرة بسبب عزلة الصين تاريخيا عن العالم، وحرص الصينيين على أن يتكتموا على اكتشافاتهم، وفي عام ١٨٩٧ جرى أول عرض سينمائي في بكين، ودون أن يدري الصينيون أن اختراع السينما سبق الغرب في إعلانه قبل عام، أي في عام ١٨٩٦.

وسواء صح ما يقوله الصينيون أم لم يصح؛ فإن عام ١٩٠٥ شهد بعض العروض السينمائية في الصين، ولكنها لم تكن أكثر من أشرطة بدائية جدا قياسا إلى أفلام الإخوة لوميير التي عرضت في فرنسا، وفي عام ١٩١٣ جرى إنتاج أول فيلم صيني بعنوان (الثنائي الجميل)، وهو بداية التاريخ الحقيقي للسينما الصينية، وإذا أردنا تأريخا أكثر إنصافا نستطيع القول إنه بعد هذا الفيلم، وحتى عام ١٩٣٠ لا يمكن الحديث عن أي فيلم أنتجته الصين سوى بعض المحاولات والتجارب، ومع ذلك كانت تلك المحاولات تلقى إقبالا جماهيريا غير عادي في الأماكن التي تعرض فيها بسبب الإدهاش الذي كانت تخلقه في الجمهور، وكانت الانطلاقة الحقيقية للسينما الصينية في عام ١٩٣٠ عندما قررت الحكومة الصينية إنشاء استوديو في شنغهاي، وقد جرت الاستعانة بالخبرات السوفيتية آنذاك لانطلاقة السينما الصينية، ولكن الصينيين كانوا من دون تلك الخبرات السوفيتية قد فجروا إمكاناتهم وقدموا منذ عام ١٩٣٣ مجموعة أفلام طويلة متكاملة فنيا وتقنيا، واعتبرت فيما بعد من روائع وكلاسيكيات السينما العالمية، ومن تلك الأفلام نذكر فيلم «ملائكة الشارع» للمخرج يوان موزي عام ١٩٣٧، وفيلم «مفترق طرق» لشن كسيلنج، وفيلم «سان لاو... المتشرد الصغير» لزاو مينج عام ١٩٤٩، وكانت الفترة من عام ١٩٣١ حتى عام ١٩٥١ هي الفترة الخصبة في روائع كلاسيكيات السينما الصينية وواقعيتها، إذ تمتع المخرجون بحرية نسبية جعلتهم يصورون أفلامهم بواقعية عن البسطاء والمتشردين والأحلام التي تداعب الفقراء، ولكن منذ عام ١٩٥١ صدر ما سمي بـ «القرارات الثورية حول السينما»، والتي أدت إلى محاكمة عدد من كبار المخرجين الصينيين بتهمة الخروج عن تعاليم ماوتسي تونغ حول الفن، واتهم المخرج الكبير زاو مينج بتهمة الإساءة إلى سمعة الصين بسبب فيلمه «سان ماو.. المتشرد الصغير»، وصودرت نسخ الفيلم، ومن المفارقات أن هذا الفيلم في عام ١٩٩٥ وزعته الحكومة الصينية على مراكزها الثقافية في العالم ليعرض كأحد روائع السينما الصينية، وهذا طبيعي إذا ما عرفنا أن الفيلم يشكل ملحمة سينمائية بكل ما تعنيه الكلمة، وهو عن صبي صيني متشرد في الشوارع يجمع أعقاب السجائر وينام في صناديق القمامة.

وهكذا منذ عام ١٩٥١ خضعت السينما الصينية للمنهجة الحكومية، وصارت تصب في قناة الدعاية للحكومة الصينية والثورة الماوتسية، فتتالت الأفلام التي تطرح الشعارات السياسية في قالب مثالي، حيث الصيني في هذه الأفلام منهمك في مسيرة البناء، لذلك لا وقت لديه للحب، وإن أحب فحبه مكرس أولا وأخيرا للوطن، والغزل الوحيد المسموح به هو أن ينشد العاشق أمام محبوبته أغنية تمجد تاريخ الصين القديم وماوتسي تونغ وأبطال المسيرة الكبرى، والصينيون في هذه الأفلام سعداء بفضل ما توفره لهم الثورة الشيوعية، ومن أفلام هذا النمط نذكر فيلم «حياة» للمخرج شي هيوي، و«بهجة وأحزان سن النضج» لسانج هيو.

ومن الطبيعي ألا تجد هذه الأفلام طريقها إلى خارج الصين رغم الإمكانات المسفوحة لها والإبداع الإخراجي المنفذة به، والأمكنة الوحيدة التي كانت تعرض بها هذه الأفلام في خارج الصين هي المراكز الثقافية في الدول التي أقامت علاقات مع الصين، وبسبب الخلاف الأيديولوجي بين الصين والاتحاد السوفييتي كانت السفارات السوفيتية تضغط على الدول التي لها علاقات مع الدولتين من أجل عدم السماح بعرض الأفلام الصينية، وفي الوقت الذي أغرقت فيه الصالات بالأفلام السوفييتية الدعائية للنظام السوفييتي.

لقد أثر هذا الوضع في حركة الإنتاج السينمائي في الصين، فقد توقف المخرجون الأوائل الذين قدموا روائع السينما الصينية في الأربعينيات والخمسينيات، والمخرجون الجدد وجدوا أنفسهم مضطرين إلى تصوير أفلام تحمل المواضيع الدعائية المكررة نفسها، فقل الإنتاج السينمائي طوال فترة الثورة الثقافية، فلم ينتج حتى عام ١٩٧٧ إلا ٦٠٠ فيلم فقط، وهو كما يقول المؤرخون للسينما الصينية عدد قليل جدا قياسا إلى عدد سكان الصين، وفي هذه الأفلام نجد عددا لا بأس به من الأفلام الضخمة التي تتناول التاريخ القديم للصين، فالمخرجون الذين كانوا يريدون الهرب بطاقاتهم الإبداعية من الأفلام الدعائية المباشرة للسلطة، كانوا يجدون في التاريخ القديم مجالا للتنفيس عن طاقاتهم، خاصة أن الثورة الصينية كانت تتغنى بالتاريخ القديم للصين وتعتبر نفسها انبعاثا لذلك التاريخ، فظهر في عام ١٩٦٢ فيلم «كتلات النار» من إخراج ثلاثة مخرجين هم ليس تشيا، وولي هيسنج، وباي تشينج جوي، ويعتبر من أكثر الأفلام الصينية كلفة إنتاج، حيث رصدت له ميزانية خيالية، ووظف له آلاف الكومبارس. وكذلك ظهر فيلم «سيف المارد هو»، من إخراج باي تشينج جوي، الذي يحكي ضمن أجواء أسطورية عن بطولات محارب صيني قديم ضد مارد يريد تدمير الصين، وعشرات الأفلام الأخرى المماثلة.

ما بعد الثورة الثقافية

في عام ١٩٧٨ هدأت حدة الثورة الثقافية التي عاشت الصين على شعاراتها عدة عقود، وبدأ نوع من التسامح من قبل السلطة تجاه مفاهيم الرفاهية والحرية الشخصية والمفاهيم الثقافية، وطال ذلك التسامح السينما، فصدرت في عام ١٩٧٨ قوانين جديدة مشجعة للإبداع السينمائي، فشهدت السينما تحولات كبيرة وسريعة من ناحيتي الكيف والكم، وبما يمكن تشبيهه بولادة عهد سينمائي جديد، ففي عام ١٩٩٢ بلغ عدد الأفلام المنتجة ١١٢ فيلما، وقفز الرقم إلى ٢٠٠ فيلم في عام ١٩٩٣، وليصل في عام ١٩٩٧ إلى ٤١٢ فيلما، ولكن هذا الكم من الإنتاج بقي شبه محصور داخل الصين، ولم يجد له سوقا في الخارج، فالسينما الأمريكية والفرنسية والإيطالية والإنجليزية كانت قد سيطرت في العالم على هوى الجمهور، والسينما الصينية عندما أرسلت أفلامها أواخر السبعينيات إلى

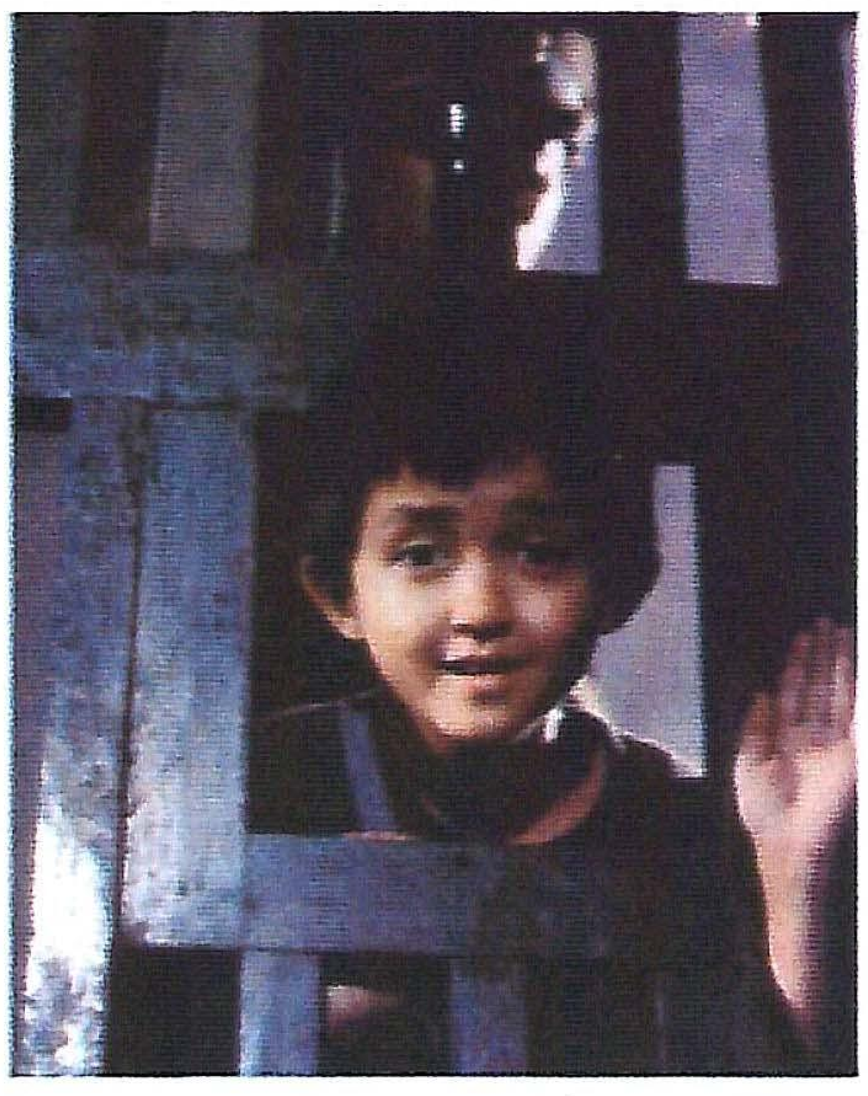
العالم وجدت نفسها قد تأخرت كثيرا ولم يكن من السهولة أن تجد لنفسها مكانا. اللهم إلا إذا كانت من نوعية أفلام الكاراتيه التي أطلقها بروسلي، ولكن التحولات العالمية التي بدأت منذ بداية الثمانينات، ورسخت الصين نفسها فيها عملاقا دوليا يحسب له حساب، جعلت العالم يكثف بحثه عن كل شيء يتعلق بالصين، وضمن هذا البحث المترافق باهتمام العالم بالصين قدمت السينما الأمريكية وغيرها أفلاما تتناول الصين وتاريخها، مثل فيلم «جنكيز خان» الذي قام ببطولته عمر الشريف، وهو قراءة مختلفة لسيرة جنكيز خان وفتوحاته في العالم واحتلاله للصين، وفي عام ١٩٨٨ قدم الإيطالي بيرناردو بيرتولوتشي فيلم «الإمبراطور الأخير» الذي حصد عدة جوائز عالمية من المهرجانات، ولا يزال يصنف كإحدى روائع السينما العالمية، وقد أثار هذا الفيلم سخط الحكومة الصينية التي رأت فيه تشويها لحقيقة الثورة الصينية وممارساتها إبان تسلمها للحكم، فكلفت المخرج شن جيليان ليرد عبر فيلم سينمائي بمستوى فيلم بيرتولوتشي ذاته، فقدم فيلم «الإمبراطورة الأخيرة».

نفذ شن جيليان الفيلم بإمكانات كبيرة، وبمهارة إخراجية تنافس مهارات بيرتولوتشي، وهو عن حياة زوجة آخر إمبراطور صيني، والعذابات التي تواجهها كأم وزوجة لإمبراطور مهزوم، حيث تشهد مقتل طفلها على أيدي الثوار، ومع ذلك تتقدم لتقدم نفسها فداء لزوجها المخلوع، وقد دفعت السلطات الصينية بالفيلم إلى الصالات في أمريكا وأوروبا كرد على فيلم «الإمبراطور الأخير»، ولأن فيلم «الإمبراطور الأخير» كان في قمة نجاحه ورواجه، ولأن الإعلام الغربي تحدث عن فيلم «الإمبراطورة الأخيرة» كرد صيني على فيلم بيرتولوتشي، ولأن الجمهور كان متعطشا أصلا لمعرفة كل شيء عن الصين، العملاق الدولي، حظي فيلم «الإمبراطورة الأخيرة» الصيني، بنجاح كبير يماثل فيلم بيرتولوتشي، وليشكل هذا الفيلم بداية الحضور الحقيقي للسينما الصينية في العالم، وأول هذا الحضور أن الصين صارت تدعى إلى المهرجانات السينمائية الدولية لتشارك بأفلامها، فشهد مهرجان كان السينمائي عدة تظاهرات للفيلم الصيني، وحصلت عدة أفلام على جوائز تقدير في مهرجان كارلو فيفاري عام ١٩٩٤، وبسرعة انتشرت السينما الصينية في العالم، وإن لم يكن على مستوى انتشار السينما الأمريكية والغربية، وهذا طبيعي في سينما خرجت إلى العالم متأخرة، فلم تجد أمامها إلا أن تسابق نفسها لتجد لها مكانا مناسبا في الصالات والمهرجانات.

الموجة الجديدة

كانت الثورة الثقافية قد فرضت على طلاب معاهد الفنون والإخراج السينمائي أن يتركوا دراستهم ويذهبوا للعمل في الأرياف من أجل تثقيف الفلاحين، واستطاع قسم من هؤلاء العودة إلى الدراسة بعد سنوات طويلة من الإقامة في الريف، وتخرج عدد منهم في بداية الثمانينات مخرجين سينمائيين، وانتموا إلى ما سمي بالجيل الخامس من المخرجين، وقد انفتح هؤلاء على الثقافة العالمية، واستفادوا من التراث الإنساني في جميع فنون الإبداع، واستطاعوا أن يقلبوا مفاهيم السينما الصينية التقليدية السابقة، وأن يضعوا مفاهيم جديدة لجماليات الفيلم، وحققوا ما سمي بالتيار الجديد في السينما الصينية.

هذه الموجة بدأت في عام ١٩٨٤ عندما أخرج تشن كاييج فيلم «الأرض الصفراء»، وفيه تعرّض للتقاليد البالية في الصين التي تجبر الفتيات على الزواج وهن طفلات، أو بيعهن بسبب الفقر، وهي تقاليد بقيت مستمرة حتى في عهد ماوتسي تونغ، وبذلك اعتبر الفيلم أول خروج عن تقديس مرحلة ماو وكل ما يتعلق بها.


فيلم الصين عذابي

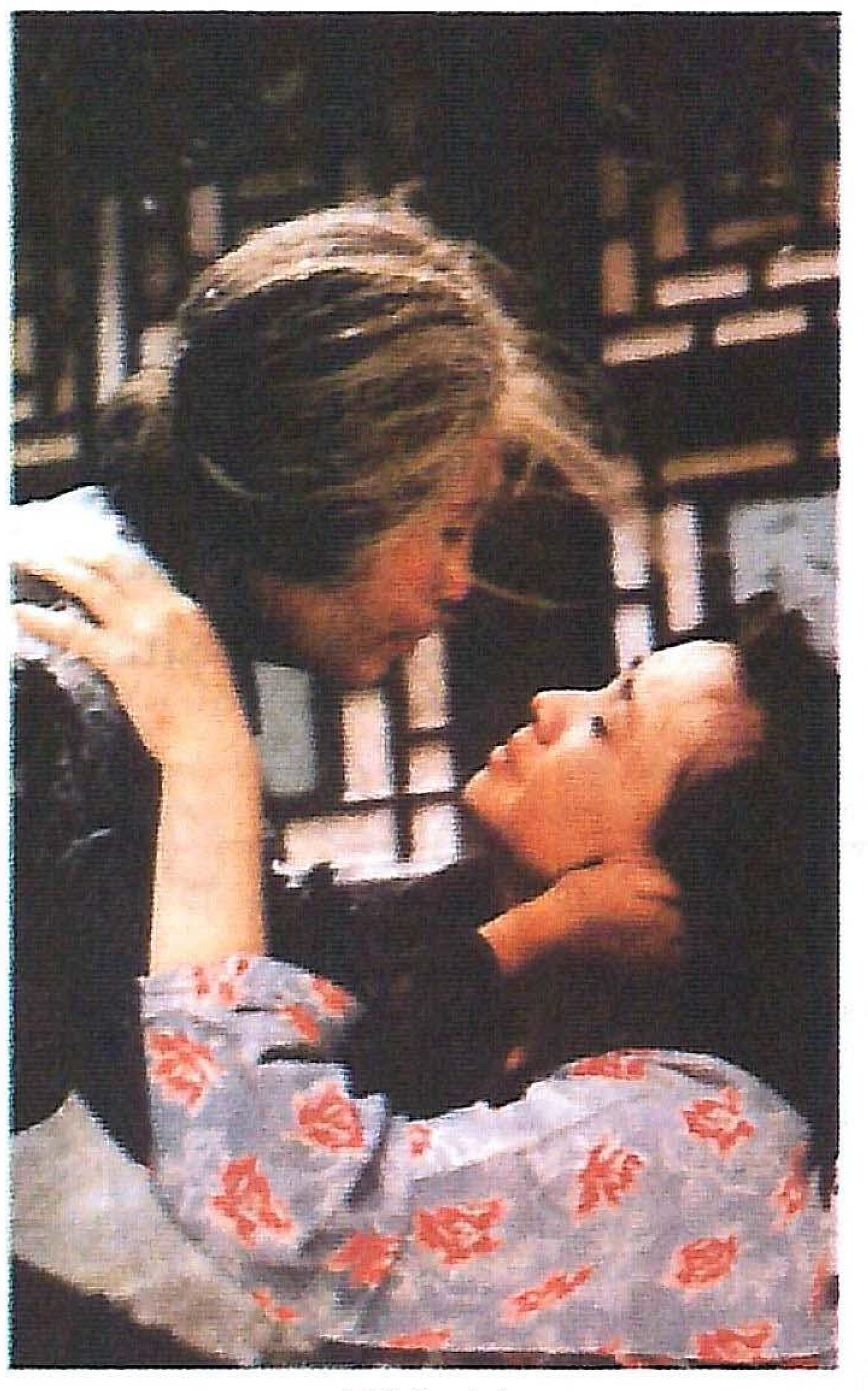
وفي عام ١٩٨٧ يطرح جانغ ييمور فيلمه «الذرة الحمراء» ويتقدم به لمهرجان برلين السينمائي عام ١٩٨٨، وتكون مفاجأة عندما يحصل الفيلم على جائزة الدب الذهبي، وكان أول فيلم صيني يحصل على جائزة دولية، وقد حقق نجاحا في كل مكان عرض فيه، وسط إشادة النقاد ومديحهم، وفيه يصور ييمور الانحطاط الذي ترسخ في بعض شرائح المجتمع الصيني، وكان أول فيلم صيني يناقش بجرأة موضوع الجنس والشهوة الجنسية المدمرة، والعلاقة القمعية بين الرجل والمرأة في مجتمع ذكوري.

وفي عام ١٩٩١ يخرج جانغ ييمور أيضا فيلم «رفعوا المصابيح الحمراء»، وقد حقق الفيلم نجاحا عالميا، ووصفه النقاد الغربيون بأعظم فيلم حققته السينما في العالم من حيث الجماليات والأسلوب البصري والاستخدام العبقري للألوان ومزج الصوت والصورة، ووصفوه بالفيلم الذي نال الكمال من حيث أسلوبه التشكيلي وأداء ممثليه وموسيقاه التصويرية. وكما في معظم أفلام التيار الجديد حمل الفيلم جراة كبيرة في نقد مرحلة الثورة الثقافية وشعاراتها التي أفرزت كما كبيرا من الفاسدين، كما جاء وقفة ناقدة للمرحلة الحالية، حيث المصابيح الحمراء التي ترمز إلى الفساد تعادل الرايات الحمراء للشيوعية، التي تمثل الأيديولوجية الصينية.

وتتوالى الأفلام ضمن هذا التيار، وكلها تنقد بجرأة ما حدث ويحدث في الصين، ومن هذه الأفلام نذكر على سبيل المثال:

- فيلم «الطائرة الورقية الزرقاء» لتيان جوانج جوانج عام ١٩٩٣، وهو أول فيلم تجرأ على نقد مسيرة الصين السياسية عبر عدة عقود سابقة، حيث دمرت الأيديولوجيا الإنسان الصيني وخربته من الداخل، ويصور بجرأة كبيرة استغلال المسؤولين الصينيين لمناصبهم من أجل اغتصاب النساء ودفعهن لممارسة البغاء.

- «وداعا يا خليلتي» لتشن كاييج، وهو فيلم ملحمي يتناول زمنيا التطورات التي شهدتها الصين على مدار خمسين عاما من النظام الإقطاعي حتى الغزو الياباني ثم الثورة الثقافية، وفيه إدانة صريحة للشوفينية القومية والأيديولوجية الشيوعية، ويحكي عن إصرار فنان أوبرا على عدم الخضوع لمطالب السلطة الأيديولوجية، فيتعرض للضغوطات والقمع والاضطهاد، ومع ذلك يستمر صامدا في وجه السلطة، ولكن دون أن يستطيع الانتصار عليها، إذ تتهمه السلطة بالشذوذ الجنسي، وقد عرض هذا الفيلم في الخارج وحصد الجوائز والنجاح.


فيلم فواشا

- «الصين عذابي» لواي سيجي» عام ١٩٨٩، وهو من أكثر أفلام التيار الجديد جراة في نقد الماضي والحاضر في الصين، ويتحدث عن واقع الفساد في معسكرات الاعتقال التي تحمل تسمية معسكرات الإصلاح، حيث مراهق محكوم عليه بالسجن في أحد هذه المعسكرات بتهمة الاستماع إلى أسطوانة ممنوعة، ويستعرض الفيلم بجراة عمليات الإذلال والاغتصاب التي يتعرض لها الأطفال ومعاملتهم ككائنات لا يوجد لها حد أدنى من الحقوق البشرية.

- «الزعيم» للمخرج دنج بنان عام ١٩٩١، وفيه يناقض الأفلام القديمة التي صورت الزعماء السياسيين كآلهة لا تخطئ ويعيشون في قدسية، فيقدم الزعيم شو ان لاي كإنسان يعيش بين الناس ويتصرف مثلهم، وهو أمر لم يكن من الممكن أن تتناوله السينما هكذا أثناء الثورة الثقافية.

ومن الطبيعي ألا يكون إخراج هذه الأفلام وطرحها سهلا، بل كانت تتعرض ويتعرض الكثير من المخرجين للمضايقات ومحاولات منع خروج أفلامهم إلى المهرجانات السينمائية الدولية، وعلى سبيل المثال عندما شارك جانغ ييمور بفيلمه «الذرة الحمراء» في عام ١٩٨٧ في مهرجان برلين السينمائي شنت الصحافة الرسمية الصينية هجوما عنيفا على الفيلم ومخرجه، واتهمته بالمبالغة في إبراز سلبيات المجتمع الصيني والخضوع للقيم الجمالية الغربية، وعندما فاز الفيلم بجائزة المهرجان طالب بعض المسؤولين برد الجائزة للألمان لأن جانغ - على حد زعمهم - إنما تلقاها كجائزة من «الإمبرياليين»، بسبب هجومه على الاشتراكية والشيوعية، كما مُنع عدد آخر من المخرجين من مزاولة العمل السينمائي بسبب إغراقهم في نقد الحكم والسلطات، وهكذا لم يكن درب العمل أمام مخرجي الجيل الخامس سهلا، بل كان مليئا بالأشواك والعقبات والصعوبات.

الجيل السادس

استمر انفتاح الصين سياسيا على العالم الخارجي، وجرى انفتاح اقتصادي وتحرير للسوق، ولم يعد الاعتماد على الاستوديوهات التي تمتلكها الدولة، فظهرت منذ منتصف التسعينيات شركات إنتاج خاصة مستقلة، ولم يعد الجيل الخامس من المخرجين يجدون صعوبة في تمويل أفلامهم، فالشركات الأمريكية دخلت سوق الإنتاج في الصين، وصارت تمول الأفلام بشروطها، كشركة كولومبيا الأمريكية التي مولت عام ١٩٩٩ فيلم «لا أقل من واحد» للمخرج جانغ ييمو، وحصل عنه على جائزة السعفة الذهبية في مهرجان كان ١٩٩٩، وفي ظل هذا الانفتاح ظهر الجيل السادس من المخرجين الذين وجدوا الطريق ممهدا لهم، وخاصة من جهة وجود ممولين دائمين، سواء من الشركات الأمريكية أم من مخرجي الجيل الخامس، ولكن المشكلة كانت في أن الجيل الخامس ظهر، والساحة الصينية مغزوة بالأفلام الأمريكية، فظهر تأثرهم الكبير بالقيم التجارية للسينما الأمريكية على حساب القيم الثقافية والفنية للفيلم الصيني. لقد صار المقياس الأساسي للنجاح في نظر هؤلاء المخرجين من الجيل الخامس هو شباك التذاكر، ولم يعد همّ المخرج، وهو ينفذ فيلمه، إلا أن يبحث عن طرق تجعل الفيلم رائجا ورابحا، فظهر كم كبير من الأفلام التجارية عديمة القيمة فنيا، ومعظمها يحاول تقليد الأفلام الأمريكية، وقد آلم هذا الوضع عباقرة الإخراج من الجيل الخامس، ولم يكن أمامهم سوى التدخل وتمويل أفلام يخرجها مخرجون من الجيل الجديد وفق المفاهيم غير التجارية، وهو ما فعله المخرج تيان جوانغ عندما مول فيلم «عشاق عطلة نهاية الأسبوع» للمخرج الشاب لوبي، وقد فاز الفيلم بجائزة مهرجان مانهايم عام ١٩٩٦، ثم فاز فيلمه الثاني «نهر سوزو» بالجائزة الكبرى لمهرجان روتردام، وبذلك قدم المخرج تيان جوانغ درسا لمخرجي الجيل السادس مفاده أن تمسكهم بالروح الوطنية وحرصهم على إخراج أفلام لا تقلد هوليوود يمكن أن تحقق لهم الشهرة والمكانة العالمية في السينما.

واستمرت السينما الأمريكية في غزو صالات العرض في الصين، وعبر خطط تنطلق من إغراء السوق الصينية حيث يوجد مليار ونصف المليار إنسان، ونجحت في تحويل معظم الجمهور الصيني عن السينما الوطنية إلى السينما الهوليوودية، وفي إحصائية نشرت في الصين عام ١٩٩٩ تبين أن ٥٨٪ من الشباب الصينيين يشاهدون الفيلم الأمريكي على حساب الفيلم الصيني، وفي عام ٢٠٠٠ ارتفع الرقم إلى ٦٠٪، وأدى هذا إلى تراجع الإنتاج السينمائي الصيني تراجعا ملحوظا، وثارت ضجة كبيرة بين النقاد والسينمائيين الصينيين على هذا الغزو السينمائي الأمريكي، فطالب عدد منهم بالحد من استيراد الأفلام الأمريكية بحيث لا تتجاوز عشرة أفلام سنويا، في حين صرح عباقرة الإخراج من الجيل الخامس بأن العيب لا يكمن في الغزو السينمائي الأمريكي، بل في ابتعاد المخرجين الشباب عن هويتهم الوطنية وعدم مقدرتهم على تقديم فيلم أصيل يلغي سطوة الفيلم الأمريكي.

عموما، إزاء هذا الغزو وجد السينمائيون الصينيون أنفسهم في سباق مصيري مع السينما ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhrit.com

بعد أن أثبت تأثيره اللامحدود على المسرح العربي، وقدرته على نقل المسرح نقلة نوعية وجمالية كبرى، حولته من فن الأداء الصوتي المعتمد على الكلمة المنطوقة، لفن الأداء الحركي المرتكز على فنون الصورة المرئية، من تعبير جسدي وسينوجرافيا حيوية، يلعب فيها الديكور والأزياء والإكسسوارات والمؤثرات الضوئية دورا أكبر من مجرد الإطار المادي، الذي تتحرك داخله الشخصيات وتنطق كلماتها النصية، مما جعل المسرح حقيقة «أبا للفنون» يجمع كل الفنون السمعية والمرئية في بوتقة واحدة، لا تمايز داخلها بين فن وآخر، ولا هيمنة للكلمة الملفوظة على بقية فنون العرض الأخرى، لذا كان من الطبيعي أن يعيد مهرجان القاهرة الدولي إلى المسرح التجريبي في دورته الخامسة عشرة قراءة دوراته السابقة، وأن يعيد ترتيب أوضاعه وموعد انعقاده، وطبيعة علاقته مع المؤسسة الأكاديمية التي ارتبط بها طوال الأعوام الفائتة، فقد جرت في النهر مياه كثيرة، وتفجرت على الأرض متغيرات كثيرة، ترتبت عليها أحداث دامية أثرت بالضرورة على مواقفنا الفكرية والجمالية من فن المسرح عامة، وعروض المهرجان التجريبية خاصة.

2003

مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي

تفكيك الواقع.. تركيب الرؤى

د. حسن عطية - مصر

لم يقتصر أمر التغيير الحادث في المهرجان على إعلان السيد وزير الثقافة الفنان فاروق حسني ليلة افتتاح المهرجان تغيير موعد انعقاده من أول سبتمبر (أيلول) إلى شهر نوفمبر (تشرين الثاني)، بداية من العام القادم، كما لم يقتصر على تأسيس مؤسسة مستقلة للمهرجان داخل وزارة الثقافة، بعد انفصاله عن أكاديمية الفنون، مع ترك رئيسه د. فوزي فهمي موقعه في رئاسة الأكاديمية، بل تعداه ليصل إلى موقف التلقي جماهيريا ونقديا لعروض المهرجان، والمنسحب بالضرورة على طبيعة التلقي لعروض المسرح في مصر وغيرها من الأقطار العربية طوال العام، فالموقف المنبهر بالعروض الأجنبية، الأوربية خاصة، قد بدأ يهتز، والموقف المتعالي على العروض العربية قد بدأ يتراجع، فتساوى الإقبال أو كاد بين التوجه نحو العرض الأوروبي والعرض العربي، وارتكز تعامل الجمهور المشاهد، وغالبيته من النقاد والإعلاميين والمتخصصين في فن المسرح، على منظور نقدي قريب من الموضوعية، وعلى موقف عملي يتمثل في الخروج من قاعة المسرح أثناء العرض، وهو امر معيب في ذاته، إلا أنه الفعل الوحيد الذي يملك به المشاهد العادي حق إعلان موقفه فوريا من العرض المقدم، لتكرار تلك الأشكال المسرحية والحيل التقنية في أكثر من عرض من العروض المقدمة على امتداد دورات المهرجان، أو لالتباس صياغتها كالعرض السويسري «روندو»، أو لخروجها على مألوف عاداته وتقاليده كالعرض الإسباني «مسافر الظلال» الذي خلع فيه الممثل ملابسه كاملة في نهاية العرض.

ونظرا إلى غياب أي دراسة علمية لاستجابة الجمهور لعروض مهرجان المسرح التجريبي، وهو جمهور بطبيعته نخبوي، يمثل شريحة من الجمهور العام، ويوجد مثيله في كل المهرجانات المسرحية ذات الطبيعة الخاصة، ويشكل جلي في مهرجانات المسرح العربي مثل عمان وعمون وقرطاج، بعد أن تحولت العروض العربية بهذه المهرجانات، ومعها مهرجان القاهرة بالطبع، في السنوات السابقة، إلى أعمال ملغزة تدشن داخل الغرف المغلقة بنفر من نقاد الحداثة، باعتبارها نماذج فذة ومسايرة لزمنها وفنونه المفتتة لبنية العالم، كما يمجدها نفر آخر من الإعلاميين، باعتبار أن التجريب أفضل من التقليد، والمجرب أعلى من الكلاسيكي، والغامض أعلى قيمة من المفهوم، حيث لا يدركه غير النخبة التي يتعلق بها هذا الإعلامي أو ذاك الناقد، والتي يخشى من أن يتهم بالتقصير عن متابعة أحدث الاتجاهات العالمية، إذا ما أعلن عدم فهمه لها، بينما يبقى الجمهور العام خارج إطار هذا المهرجان ومناظراته النقدية، حول مفهوم التجريب وعلاقة العروض المقدمة بذائقة مجتمعنا العربي، وهو أمر لا يمس المهرجان في شيء، فقيمة المهرجان الكبرى في استمراره بالاحتفاء بالتجريب، وهو غير مسؤول عن نوعية العروض القادمة إليه، وإنما هي مسؤولية أصحابها وجمهورها المشاهد.

صحيح أن التجريب في ذاته عمل نخبوي وغير جماهيري، بحكم طبيعته المتعارضة مع ما هو سائد ومستقر، ويبحث أصحابه بذلك عن أشكال وصيغ تعبر عن رؤيتهم الجديدة للحياة، فالشكل تابع لمضمونه، والبناء يتحكم في عناصره المحتوى الفكري، والحالة الفنية لا تصنع لذاتها، وإنما تؤسس على رسالة يود أصحابها إيصالها لمتلقيها عبر جماليات الفن الراقية، غير أن التجريب لا يستهدف لذاته، ولا ينعزل الفنان المثقف به عن جماهيره وقضايا أمته، بل هو يستهدف في الأساس تنمية وعي مجتمعه والارتقاء بذوقه، عبر البحث عن أشكال جديدة ومغايرة لما اعتاد عليه، هكذا كانت الحال مع كل الاتجاهات التجريبية في العالم، من تعبيرية وسريالية إلى ملحمية فعبثية، التي تحولت من مسارها التجريبي إلى بلورة مدرسة متكاملة الأبعاد، حينما نجحت في أن تؤسس نفسها على أرضية فكرية واضحة الملامح، سواء بإبداعها نفسه، أو عبر تنظير النقاد لها، وهو ما لم يتوافر حتى الآن للعروض التجريبية الدولية أو العربية، التي نشاهدها على مدى ربع قرن من الزمان في المهرجانات المختلفة، حتى مع هيمنة الصورة على الكلمة، والتعبير الحركي على التعبير اللغوي، ولذا ظل الحديث يجري من مهرجان إلى آخر حول مفهوم التجريب، وظل التجريب يولد تجريبا إثر تجريب، وهو ما خلق منذ دورة المهرجان الأولى استجابات نقدية متراوحة بين الرفض الكامل للعروض التجريبية والقبول المطلق لها، وهي استجابات يتسلح بعضها برؤى أيديولوجية مسبقة، تميل نحو ربط التجريب بالفضاء المكاني واحتياجاته المجتمعية، وينزع بعضها إلى التعلق بكل ما هو جديد حتى لا يتهم بالتخلف وعدم مسايرة توجهات العصر الحداثية، وذلك ربطا للتجريب بفضائه الزمني ومتطلباته العالمية.

وبحكم طبيعة العلاقة الجدلية بين الإبداع والنقد، بلورت العروض المسرحية المقدمة في المهرجان توجهها حول التيارين النقديين السابقين؛ تيار التجريب المؤسس ذاته على أرض الواقع، والمتحرك داخل فضاء مجتمعه المكاني، لا يصد نفسه عن أحدث الاتجاهات العالمية، من دون السقوط في الشكلانية، ويؤكد قيمة الكلمة، ليست باعتبارها أحد عناصر العرض المسرحي، وإنما لكونها أساس العرض المسرحي وبؤرة لغاته الأخرى غير الكلامية، ويصبح العرض بأكمله بنية كلية يتفكك داخلها العالم ويعاد تركيبه لصالح الإنسانية عامة والمجتمعات التي حرمت ومازالت تحرم، من أن يكون لها دور على خارطة العالم خاصة، وتيار الحداثة المتعلق بالتقدم زمنيا دونما اهتمام بعلاقته بمجتمعه الآني، ومن ثم هيمنت عليه الرؤية المفككة للعالم من دون سعي لإعادة تركيبه، مثلما جرى تفكيك إمبراطوريات وقوميات ودول وشعوب كثيرة في العالم، تركت نهبا للصراعات الداخلية والأهلية، وهو التيار الذي أبعد الكلمة عن ساحة الإبداع، وأغرق ذاته في فنون الرقص التعبيري والتوقيعي، وهرب من مواجهة العالم بالغوص في هموم الذات الوجودية، عبر مونولوجات صارخة أو صامتة وسط ضوء المسرح الشحيح.

ونظرا إلى حجم العروض الكبير، أيضا، المشارك في المهرجان، داخل المسابقة الرسمية وخارجها، الذي وصل إلى أكثر من ستين عرضا (٣٨ عرضا أجنبيا و٢٣ عرضا عربيا)، نصفها داخل المسابقة الرسمية، فضلا عن عشرين عرضا مصريا، مثل البلد المضيف منها عرضان داخل المسابقة الرسمية، وذلك

مشهد من العرض الكوري «كارما» الفائز بالجائزة الكبرى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كاليجولا - لأردن

بواقع خمسة عشر عرضا كل ليلتين، مما يصعب معه على اي ناقد متابعة كل عروض المهرجان، ويجعل حكمه عليها وعليه غير متكامل، ومرتبطا في الأساس بنوعية العروض التي يضعها التوقيت المتزامن ومواقع عرضها امامها، وهو ما يجعل مقالنا هذا نوعا من المقاربة التي لا تفتقد الموضوعية، ولا يغيب عنها عنصر المتابعة للدورات السابقة، وعنصر المشاركة في فعاليات المهرجان الفكرية، غير أنه لا يدعي التقييم لكل العروض التي قدمت في المهرجان، خاصة خارج مسابقته الرسمية.

شكسبير مازال معاصرنا

تتقدم عروض التيار الأول من حيث الاعتماد على النص الدرامي السابق الكتابة، والمتكامل البناء، والعمل على التجريب على المواد الكلاسيكية، اربعة اعمال ترتكز على إعادة تفسير نصوص وليم شكسبير في ضوء الواقع الراهن، وتقديمها بأحدث الأشكال الحداثية، حيث قدم عالم البطل الشكسبيري في واقع اليوم كعالم من المهرجين والمتقنعين بأقنعة مزيفة تخفي الحقيقة، وتظل تهرج طوال الوقت حول موضوع «التردد» الهملتي الشهير، وذلك في عرض «هاملت إذا كان هناك وقت» لفرقة «هالاند» السويدية، والحائز جائزة أفضل عمل جماعي «مناصفة» (وهى جائزة ابتكرتها لجنة التحكيم هذا العام)، فضلا عن حصول بطلته الوحيدة جوزفين أندرسين على جائزة أفضل تمثيل (نساء)، أو بتقديم عالم شكسبير (الأليزابيثي) في واقع اليوم كعالم من الصراع في أروقة الرتب العليا بالجيوش «العصرية»، التي تقودها الغيرة العمياء لشن حروب مدمرة من دون رادع، ويبدو العربي البربري فيها متوحشا ومتعطشا إلى العنف !!، وذلك في عرض «عطيل» لفرقة مسرح أمستردام «تونيل جروب» الهولندية المؤسسة لتقديم التراث المسرحي (الريبرتوار) بشكل رئيس، فضلا عن تقديم «حلم منتصف ليلة صيف» لفرقة «دودونا» من كوسوفا في حضن حديقة مؤسس الخيال في قلب نتاج الواقع، وعرض «ترويض النمرة» لفرقة «رينبو» (مسرح توني بولاندرا) الرومانية في أجواء سريالية، تتجاوز حدود الأزمنة بالأمكنة التاريخية، وتبحث عن ترويض الحب بموقف نقدي نسوي.

> بلورت العروض المسرحية المقدمة في المهرجان الجدل النقدي المتمثل في تيارين الأول تيار التجريب المؤسس على أرض الواقع والثاني تيار الحداثة المتعلق بالمتقدم زمنيا دونما إهتمام بعلاقته بمجتمعه الآني

إلى جانب الشكسبيريات والرؤى المعاصرة لها، تتجلى الكلاسيكيات الإغريقية والحديثة معا داخل هذا التيار، فتقدم فرقة «باراثلاسيس» اليونانية «ميديا» ليوريبيديس، وتقدم فرقة «جماعة بوتن» السلوفاكية «أنتيجونا» لسوفكليس، وفرقة «نقابة الفنانين «جدل المسرحية» الأردنية عرض «كاليجولا» لألبير كامي، وفرقة «آتاليا» التركية عرض «صدمة حب» المستوحاة عن «ليسيستراتا» لأرسطوفان، وفرقة «الهناجر» المصرية «زمن الطاعون» عن نص برتولد بريشت «جاليليو»، وفرقة «المسرح اليومي التونسي» لنص «الباب» للكاتب الفلسطيني المغتال غسان كنفاني، وعروض أخرى مستوحاة أو منطلقة من نصوص لتشيخوف وبكيت وألبرتو مورافيا والأخوين جريم.

من يفتح الأبواب

هو بالفعل ليس بابا واحدا ذلك الذي يضعنا أمامه غسان كنفاني في نصه الدرامي الأول «الباب»، الذي نشره أوائل عام ١٩٦٤، في توقيت متزامن مع راويته القصيرة عميقة الدلالة «رجال في الشمس»، المنشورة قبل ذلك التاريخ بعدة أشهر، والعرض التونسي المتميز، الذي أعده وأخرجه وصاغ رؤيته السينوجرافية المنجي بن إبراهيم، يستند هنا إلى موضوع ثورة الإنسان ضد الإله الذي صنعه بمخيلته، وجسَّد وجوده بأزميله في زمن الجاهلية، حيث تجري وقائع المسرحية، أو في العصر الحديث، حيث تتعاظم القوة الكبرى وتسود وحدها العالم، وتصنع منها الميديا، والسينما خاصة، إلها من تكنولوجيا متقدمة، بديلا عن حجارة الأمس البعيد، والعرض المسرحي ينطلق من الفصل الرابع فالخامس في النص الدرامي، وذلك عبر هذا الموقف الذي يقفه ثلاثة من الرجال وجدوا أنفسهم داخل حجرة مغلقة عليهم، من دون قدرة على الفرار منها، فهي إحدى حجرات عالم ما بين الحياة والموت : هي البرزخ أو المطهر، وقد أغلق الباب على الرجال بعد قدومهم طواعية أو غصبا إليها، ووقف السيد هبا ببدلته البيضاء الناصعة على الباب يدير حركتهم داخلها علنا، بعد أن كان يهيمن على تلك الحركة الخفية في حياتهم، وهم الآن في موقف أشبه بموقف زملاء لهم في الإنسانية وضعهم الفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر في مسرحيته المعروفة «جلسة سرية» بغرض أن يجلد كل منهم الآخر، مؤكدا على أن «الجحيم هو الآخر» الذي يعيش معنا، بينما سعى العرض التونسي إلى تأكيد أن الجحيم ليس كل «الآخر»، بل هو آخر محدد المعالم، هو ذلك الباطش بحرية الأوطان، المصادر لحق الحركة الذاتية، المدمر بإرادته لكل الإرادات الإنسانية الأخرى، لذا حرك العرض المسرحي موضع الباب في كل أرجاء الفضاء المسرحي، الذي يمثل ديكوريا مكان الحنجرة الواقع بين رئتين تنبضان بالحياة، ومقسمتين بدوريهما إلى قسمين آخرين، فلم يعد بابا ذا دلالة واحدة، بل صار أبوابا سياسية واجتماعية وفكرية وعقائدية، ولم يعد بابا ملتصقا في العمق ببقية المعمار المكاني الذي يمثل جدران الحجرة المغلقة، بل صار منفصلا عن مكانه الجغرافي، متحركا وموجودا بقوته المتعاظمة في كل مكان، ومهيمنا بذلك على فضاء الإنسانية بأكملها، بجبروت السياسة وهيمنة التكنولوجيا من جهة، وبضعف الأجزاء الأخرى المفتتة الإرادة والضعيفة الفعل من جهة أخرى، التي تكتفي طوال العرض إما بالجلوس على الأريكة يحيك واحد منها ثوبا لزوجته التي عشقها زميله، ويفتش زميله في الثوب المصنوع لكي يكتشف عدد غرزه، والناجح منهما سيحصل بأمر السيد المهيمن على المحبوبة المحبوسة في حجرة مجاورة تقاوم إغراء عشرة رجال معها، أما الثالث فهو «شداد بن عاد» الذي تمرد كأبيه على الإله «هبا»، وبنى جنة الإنسان على أرضه باسم «إرم ذات العماد»، غير أنها تهاوت لحظة تلاشي فكرتها في عقل مبدعها، وعاد «هبا» قويا ومهيمنا ومحاصرا لهم، وظل الأمل في العرض أن يأتي يوما من يحطم الأبواب الموصدة ويخترقها إلى عالم القوة، الذي يجب أن يعيش فيه الجميع، كجنة عدن، بدلا من أن يمتلكه وحده قطب يفرض وجوده على العالم، ويدمر البلاد وأصحابها بأسماء متعددة.

الموروث... يعود

داخل التيار الأول، المعتمد من زاويته على الموروثات الشعبية، وحكايات وسير الأقدمين، التي مازالت بعد ماثلة في العقل الجمعي لأمتنا العربية، ومازالت تشكل تواصل هذه الأمة مع منجزات العصر ووسائل اتصاله الحديثة، يبرز داخله العرض الجزائري «ديوان العجب» لفرقة المسرح الجهوي (الإقليمي) في مدينة قسنطينة، الذي حصل بطله الأول هلال عنتر على جائزة أفضل

ميديا - اليونان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ممثل (رجال). لقدرته الفذة على تجسيد دور المواطن العربي الجامع بين ذكاء جحا ودهاء الصعاليك ومراوغات الزعر والشطار، وهو أيضا مشارك في الإخراج مع دهيمي محمد الطيب. ويعيدنا هذا العرض الذي صاغ مادته النصية علاوة بوجادي إلى أعمال المخرج المغربي المعروف الطيب الصديقي، والخاصة بمسرح البساط، الذي مازال يقدم نماذج منه حتى اليوم، وقد كانت يوما جزءا من مشروع ثقافي عربي، يبحث عن هويته الخاصة بقيامه على استلهام التراث العربي وابتعاث حكاياته ومقاماته، والتجريب ببعث طرق تلقي جماهيره لفنونها المرئية، ولذلك نرى في العرض الجزائري «ديوان العجب» عودة إلى حيل التقنع بأقنعة التاريخ العربي، والعباسي بوجه خاص، واستخدام ذكي لمقامة الحريري (المقامة الساسانية) المتطورة في بابة «ابن دانيال» الظلية، المعروفة باسم «بابة عجيب وغريب»، حيث يقدم مجموعة من الإسكتشات الساخرة، التي تكشف عن تفشي التسول والتكسب بأي طريقة، في زمن التفاوت الاجتماعي، ويكشف عن ظرف الشخصية الشعبية، وقدرتها على المراوغة لاكتساب حياتها وقوتها اليومي، وذلك عبر متوالية من المواقف الحوارية التي تحطم الإيهام، وتخترق شخصياتها صالة العرض، وتستخدم موتيفات ديكورية بسيطة وموحية، بغرض نقل الشحنة الفكرية إلى الموقف المتقدم مباشرة، وعبر النكتة اللفظية والصياغة الجروتسكية، إلى الشخصيات الممسرحة في فضاء العرض المسرحي.

حلم النهضة القومية

على الجانب الآخر من النهر، يبرز تيار الصورة المسرحية شبه الخالصة، مع عرض فرقة «المسافر» من كوريا الجنوبية «كارما» أو «العاقبة» الحائز جائزة «أفضل عرض» هذا العام، الذي يتبع طريق العرض الدرامية الكورية التقليدية، ويمزج بين ما هو محلي، متمثلا في سبل التلقي المجتمعية، وما هو إنساني، باستلهام عالم الكاتب الإسباني الشهير جارسيا لوركا وأجوائه الأندلسية المتميزة، خاصة نصه الأشهر «الزفاف الدامي»، بعد إخضاعه للرؤية الكورية للحياة، الذي تقف فيه الإرادة البشرية على تخوم الفعل القدري، ويتداخل فيه الواقعي بالميتافيزيقي، ويصبح الحب فيه طريقا إلى اشتعال المأساة، حينما يتفجر في أعماق بشرية ترفض أي قيود مجتمعية، ويكون الموت هو العاقبة الطبيعية لمن يخرج على الناموس البشري العام.

قائمة بالمشتبه فيهم.. صربيا

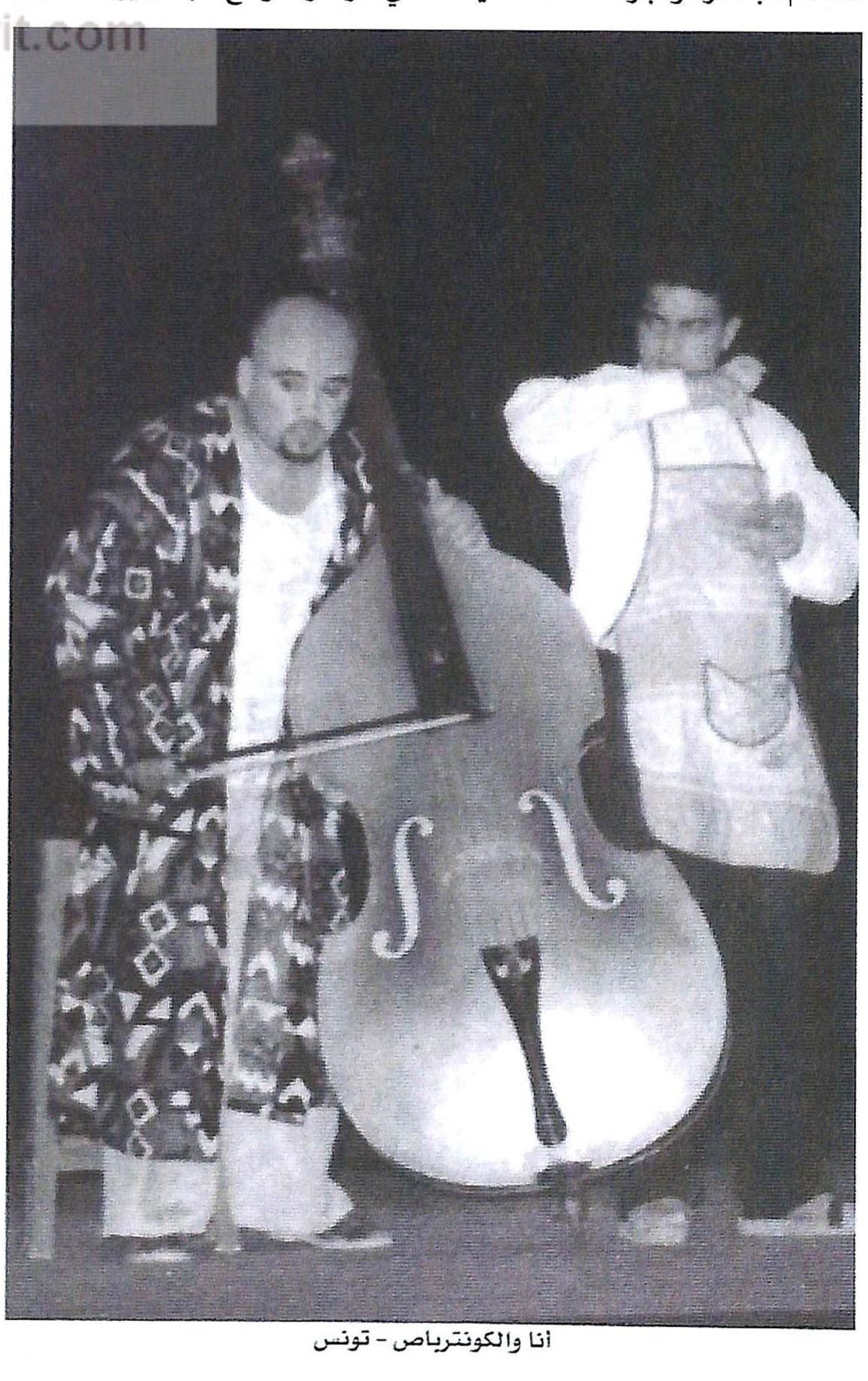
ومن بين عروض هذا التيار يبرز عرض «الرجال العميان» لفرقة «ستوديو C×٤»، وهو إنتاج مشترك بين كل من بلغاريا والنمسا والمجر، وقدم في قاعة مسرح مستطيلة الشكل فارغة بأكملها، حيث نزعت مقاعد الصالة، وانقسمت منصة العرض داخلها إلى منصتين: إحداهما في مقدمة المستطيل والأخرى في مؤخرته، ودفع الجمهور دفعا إلى القاعة نتيجة للزحام النسبي وقلة عدد المتلقين المطلوبين للعرض، ووجد هذا الجمهور نفسه واقفا داخل الصالة المنزوعة المقاعد، شحيحة الإضاءة، المزدوجة المنصة، غير عارف إلى أي اتجاه يوجه حواسه لالتقاط عناصر العرض المقدم لاستيعابه، وزاد تشتيته وجود الممثلين بينه يتحركون في كل اتجاه ويسقطون أرضا، فيجذبون أنظار البعض القريب من موقع السقوط، فيتكاكأ الباقي نحوهم من دون أن يلتقطوا شيئا، ثم يهرع الممثلون نحو هذه المنصة أو تلك، يثرثرون تارة، ويخلعون ملابسهم تارة أخرى، ويمعنون النظر في أجسادهم وأعضائهم الحسية تارة ثالثة، ويدفعون أفرادا من الجمهور إلى إحدى المنصات تارة رابعة، كان من بينهم الممثلة السورية مها الصالح التي استجابت لتوجيهات ممثلي العرض، والممثلة المصرية نهاد أبوالعينين التي غرقت في نوبة ضحك لم تستطع معها مواصلة المطلوب منها، خاصة أن ممثلي العرض يطلبون ممن جرى دفعهم إلى المنصة تغطية عيونهم، وتوجيههم للقيام بتمرينات تعليمية طفولية متكررة، من عينة هذا رأس، هذه ذراع، هذه رجل، وخلال ذلك يغيرون من ملابسهم الواقعية لأخرى بلا هوية، دونما هدف محدد يكمن خلف تغطية الأعين وتغيير الملابس أثناء لحظات التعمية، ثم نزع القناع عن الأعين كي ترى من جديد.

وأي محاولة لتعميق هذا الموقف بالتفلسف حول تغيير العالم أثناء حالات الإعماء التي يمر بها شعب أو مجتمع أو وطن، هو من قبيل التفسير الخاص الذي يقوم بها الفرد في اختبارات رورشاخ الشهيرة في التحليل النفسي، والمعروفة ببقعة الحبر التي يجري إسقاطها على ورقة مطوية، وعند فتحها يطلب من الفرد الذي يتعرض لها أن يخمن إلى أي الصور التي يعرفها يقترب هذا الشكل، مما يعني أن لكل واحد الحق في تفسير بقعة المسرح هذه كما يحلو له، ووفق إطاره المرجعي ومخزونه الثقافي، فضلا عن أن الصراع بين «الأعمى الذي يرى والمبصر الذي لا يرى» في عالم ظالم، كما تكتب الفرقة نفسها في استمارة مشاركتها في المهرجان، لهو نوع من الفذلكة في غير موضعها، وتزييف لوعى جمهور لم يدرك للحظة دلالة ما يحدث أمامه وحوله، سواء أكان جمهورا عاديا أم نقادا متخصصين أو حتى لجنة تحكيم مجبرة على المشاهدة حتى النهاية.

> "شهد المهرجان أربعة أعمال ترتكز على أعادة تفسير لنصوص شكسبير في ضوء الواقع الراهن وتقديمها بأحدث الاشكال الحداثية"

قدمت فرقة «آرتوس- جابور جودا» للرقص المسرحي المجرية عرض «عودة أوزيريس» تأليف وإخراج صاحب الفرقة «جابورا جودا» الحائز على جائزة أفضل مخرج عن عرضه هذا في الدورة الحالية، الذي غابت عنه تماما الكلمة المنطوقة، وحلت محلها الرقصات والموسيقى الحية والمؤثرات الصوتية، لتجسد بإيقاع الجسد في فضاء المسرح أسطورة «أوزيريس» المصرية، بعد إعادة تجذيرها داخل أسرة بورجوازية من القرن التاسع عشر، تؤمن بالمقولة الشهيرة «العائلة هى العائلة»، بينما يفتت العرض هذه المقولة، مفتتا معها كل بنيان الفكر البورجوازي، مؤكدا أن التحلل الذي أصاب الأب «أوزيريس» قد أصاب المجتمع بأكمله، وما محاولة «إيزيس» لجمع أشلاء زوجها وإعادة الحياة إليه سوى محاولة مآلها الفشل في زمن يعاني التفكك والانحلال، ويغيب عنه الابن الثائر «حوريس»، ويبقى العالم مفككا مفتتا من دون قدرة على إعادة بنائه من جديد.

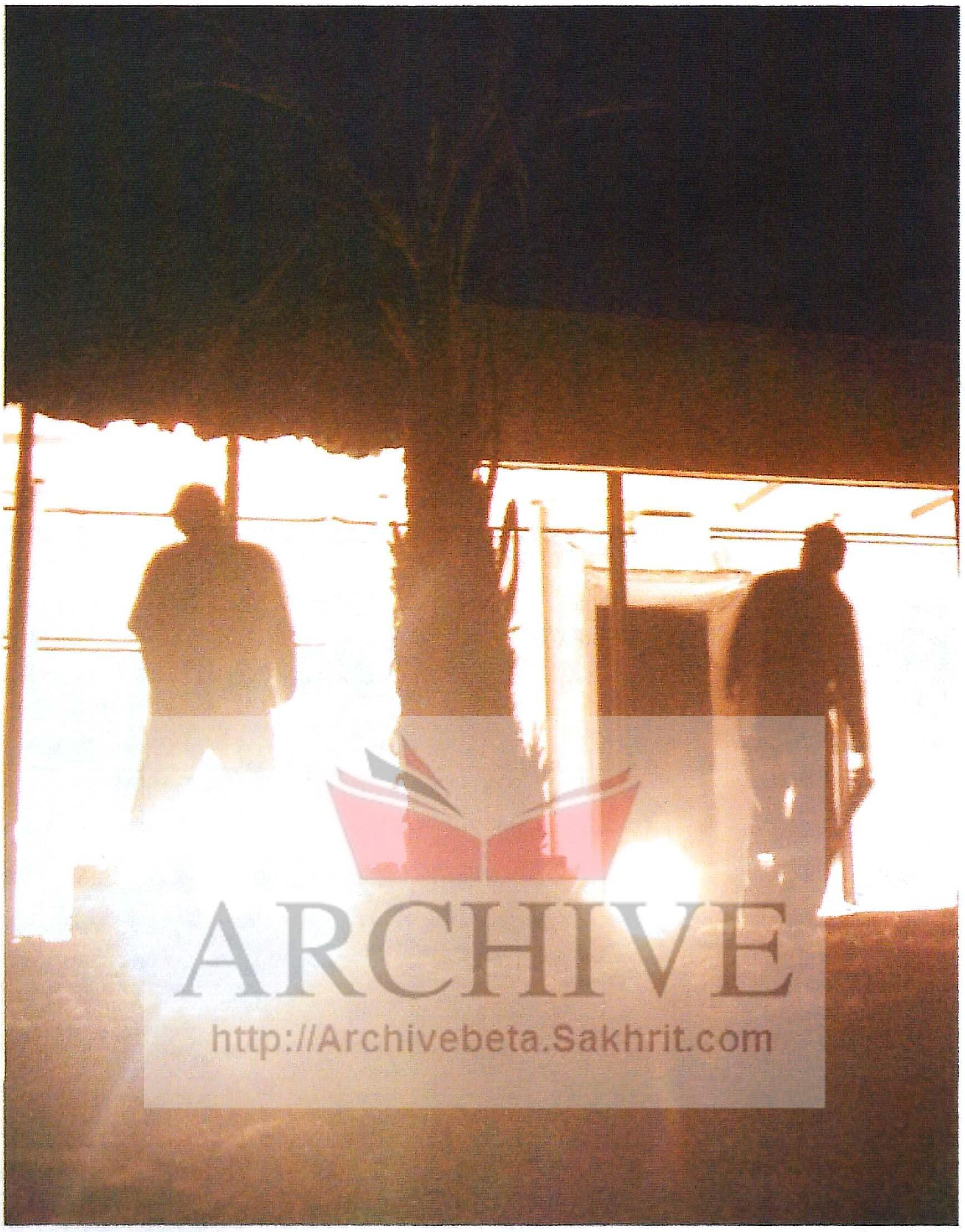
عن أعمال الفنان المصري الكبير، وأحد رواد الدعوة إلى النهضة القومية أوائل القرن الماضي، النحات محمود مختار قدمت فرقة «الرقص المسرحي الحديث» بدار الأوبرا المصرية عرضها الجميل «حلم نحات أو محمود مختار ورياح الخماسين» للمخرج المتميز وليد عوني، الذي حصل عن عرضه هذا على جائزة «أفضل سينوجرافيا» في الدورة الحالية، وهي بالفعل سينوجرافيا عميقة التكوين، كثيفة الدلالة، تحمل داخلها وعبر صياغتها المرئية عالما من الإيقاع الحركي لأجساد فتية تعيد بناء عالم مختار ومنحوتاته في بناء جمالي، وتعزف في فضاء المسرح معزوفة من الكتل المتحركة والموسيقى والأغاني


أنا والكونترباص - تونس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المعبرة عن زمن مختار، فتسري في المكان روح صوفية، تجمل واقعنا من دون أن تزيفه، وتستعيد ذكرياتنا عن الأمس من دون أن تشوهها. ويظل حلم النهضة القومية الذي صاغته وحققته عقول وأيدي صناع نهضتنا أوائل القرن الماضي، ماثلا في ذهنية المتلقي لهذا العرض، بعد أن فسد العالم، وتشوه الواقع، وصرنا في أمس الحاجة إلى حلم آخر لنهضة جديدة.

أثار العرض الكويتي «ذوبان الجليد» للمخرج سليمان البسام جدلا بين متلقي العرض حول رؤيته الكلية، وتأرجح هذا الجدل بين الموقف السياسي الذي ينزع عن العمل جماليته ويحبسه داخل بعده الإيديولوجي فقط، والموقف الفني الذي يلتقط السياسة من قلب الفن، ويغلب المثقف على السياسي، ويفتح عقله لمناقشة العرض المسرحي باعتباره حدثا فنيا، ينطلق من أرض الواقع، ويفتح جرحا لعلاجه، بحثا عن مستقبل أفضل بين الأشقاء، وحياة أكثر عدلا بين الشرق والغرب، حيث ينقسم فضاء المسرح رأسيا إلى قسمين، يحتل مقدمة المسرح في مستواها الأدنى الأشقاء العرب الذين يعانون معا فرقة تصنعها عقول حاكمة باطشة، والتمزق الأسري الناتج من الهيمنة الدكتاتورية على عقول وأفئدة الشعب، بينما تحتل مؤخرة المسرح سجون الدكتاتورية تعلوها أقدام القوى الأجنبية القادمة لاحتلال الأرض وتمزيق شمل الأمة العربية، ويستمر الحوار متصلا أحيانا بين القوى العربية والأجنبية، ومنفصلا في أحيان كثيرة، ليس فقط لاختلاف اللغة الملفوظة التي ينطق بها كل فريق بين العربية والإنجليزية، وإنما لاختلاف لغة المبادئ والمصالح بين القوتين، على حين تظل لغة المسرح هي الأبقى والأكثر احتواء للجميع، ربما لأن الفن مازال أقوى من الحياة، والمسرح أكثر قدرة على طرح آمال التحرر والتقدم من حركة الواقع ذاته.



ذوبان الجليد - الكويت

أي... حواء

عن نص الكاتب الإسباني «خوسيه سانتشيس سينيسترا»، (أي... كارميلا)، الذي قدمه من قبل المخرج الإسباني العالمي «كارلوس ساورا» في فيلم شهير عام ١٩٩٠ بالعنوان نفسه، قدم «مسرح الأفق المغربية» عرضا باسم «أي... حواء»، بعد أن جرى تطعيمه بأشعار من ديوان «طريق النهر» للشاعر المغربي محمد الميموني، سينوجرافيا وإخراج ومشاركة في الإعداد للمخرج يوسف الريحاني، وهو إنتاج مشترك مع معهد ثيربانتس الإسباني في المغرب، لذلك امتزجت داخله اللغتان العربية والإسبانية، وراح الماضي فيه يطارد الحاضر، خاصة أن النص الأصلي يتحدث عن الحرب الأهلية التي مزقت إسبانيا، وتركت بصمات أليمة في العقل الإسباني حتى وقتنا هذا، وإن حاول العرض المغربي تجريد النص من زمانيته المحددة، وطرح فكرة الموت المجاني كوجه عبثي للحرب الهمجية، وذلك عبر فرقة مسرحية تقدم عروضها على خشبة المسرح، وتعيش أفكار ومشاعر هذه العروض متداخلة مع أفكارها ومشاعرها الخاصة، إلى الدرجة التي يستحيل على البعض إدراك الفروق بين الفن والواقع، حيث نرى هذه الفرقة المسرحية الجوالة المكونة من الشابة «زهراء» (كارميلا) وزميلها «عبد السلام الصحراوي» (باولينو)، ومعهما فتى أصم لقيط اختفى من العرض المغربي، وهم مجرد فرقة من فرق الدرجة الثالثة، تتجول في قرى محافظة آراجون بالشمال الشرقي لإسبانيا، حيث تدور الأحداث في الأيام الأولى لشهر مارس عام ١٩٣٨، أي بعد عامين من قيام الحرب الأهلية، وحيث تعيش المنطقة التي يقيمون فيها، تحت سيطرة القوات الجمهورية، مشكلة واحدة من آخر استحكاماتهم في مواجهة قوات «فرانكو» الزاحفة من الجنوب ومدعمة من قوى اليمين الإسباني، وترفه تلك الفرقة الصغيرة عن جنود القوات الجمهورية وأهالي القرى الموالين لها،

”أثار العرض الكويتي «ذوبان الجليد» جدلا بين متلقي العرض حول رؤيته الكلية باعتباره حدثا فنيا ينطلق من أرض الواقع“

فتقدم لهم ما يخفف عنهم ضغط الحياة اليومية تحت قصف الطيران الموالي لفرانكو، وتثير فيهم أحاسيس الحب للوطن الإسباني، من خلال الأغاني الوطنية.

وينطلق البناء الدرامي للعرض المسرحي المغربي من الحاضر، من قمة المأساة التي حلت بتلك الفرقة الصغيرة، وقد أرغمت على تقديم عرض مسرحي غنائي يمجد انتصارات جنود جيش ما، أمام مجموعة سكارى منهم، يمثلون في النص الأصلي جنود «فرانكو» والمتحالفين معه من الإيطاليين، وهم في حالة نشوة من خمرة النصر على الجمهوريين، بينما تحولوا في العرض إلى مجموعة رموز عامة غائبة عن المكان، تمثل كل جيش باطش لكرامة الإنسان البسيط، وذلك على خلفية تجريدية تنزع عن الدراما وجودها الزماني والمكاني معا، وتؤسس نفسها في فضاء إنساني عام، قلل كثيرا من مأساة «كارميلا» المغتالة لحظة استضاءة عقلها بنور الوعي، بأن جسدها ليس سلعة، وصوتها لا يباع مقابل لقمة خبز، بل عليها الانتماء إلى من منحها الحرية، وهو ما دفعها إلى رفض تحية العلم المضاد، مما أدى إلى قتلها بيد باطشة، والتحديد الزماني والمكاني للحدث الدرامي لا يقلل أبدا من قدرته على أن يكون ذا بعد إنساني كلي، بينما يلقي التجريد لزمانية ومكانية الحدث الدرامي غلالة من الغموض والالتباس على المعاني الإنسانية المطلوب إيصالها للمتلقي، فلقد حاول «باولينو» في النص الأصلي، أن يعيش بالحب في زمن الموت، فراح ضحية عدم وعيه بأن الحب والفن المعبر عنه لا يمكن أن يعيشا بعيدا عن الإيمان بقضية ما تحميهما من الانزلاق في متاهة الانحطاط والجبن والهوان.

من اليونان جاءت فرقة «مسرح بوليس» لتقدم عرضها «هذا هو نجمي المفضل»، وقد تأسست تلك الفرقة أخيرا بهدف تقديم عدد من الموضوعات التي تتعلق بالخلفية الثقافية والتاريخية لبحر إيجه، وهي تبحث عن الوسائط التجريبية الحديثة التي تساعد على عرض تلك الموضوعات، وذلك اعتمادا على الصوت البشري وقدراته غير المحدودة، وعلى الأصوات غير البشرية المستخدمة في العروض في محاولة لتوضيح إمكانات المادة الصوتية بحيث تعبر عن المواقف والصور المختلفة، وهو ما تجلى بصورة واضحة في عرضها «هذا هو نجمي المفضل» الذي يقدم إحدى نتائج الحروب وتمزق المجتمعات المحتلة، حيث يعرض مأساة فتاة يونانية، هربت من مسقط رأسها في جزيرة كيوس، إلى جزيرة سيروس في بحر إيجه، عقب مذبحة الأتراك العثمانيين عام ١٨٢٢ لأهلها اليونانيين، وفي الغربة تعاني الحياة القاسية، مع صديقة حميمة لها، فتقدم لنا معها ومع إحدى الجنيات هذا العالم الجديد الذي سكنته، وسعت لأن تتأقلم معه، وهو عالم تصنعه كيوتوبيا من نسج الواقع المطعم بالخيال، ومن مفردات الحقيقة المتشحة بالصوفية، وبالغناء الشجي الصادح في فضاء مسرح فارغ من كل شيء سوى أرجوحة تستخدم لأغراض مختلفة، وخلفية من القماش يسقط البروجيكتور عليها تفصيلا من لوحة «ديلاكروا» عن غزو الأتراك لليونان، وعلى رغم اختفاء الجنية، وانتحار الصديقة بعد اغتصابها، تظل الفتاة مصرة على التكيف مع عالمها الجديد، متسلحة بالغناء والأمل في أن تكون الأيام القادمة أفضل الأيام.

تياران يتقابلان في نقط تواصل، تهفو الكلمة فيها لكي تعبر عن نفسها بالصور الحية الموحية والأجساد المفعمة بالحياة، وتسعى عبرها الصور المتحركة لتأكيد دلالاتها بالمعنى الكامن في قلب الكلمة، ونكسب نحن مسرحا جديدا ومغايرا ومحتويا لكل فنون الأمس واليوم معا ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الكويت شاركت بعرضين وورقة بحثية

العروض العربية تعيش "زمن الأزمات"

كانت المشاركة الكويتية في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي لافتة للنظر، ومثيرة للجدل مسرحيا وسياسيا. شاركت الكويت بعرضين هما «ذوبان الجليد» و«سهرة مع الكلاب»، ضمن وفد رسمي ترأسته السيدة كاملة العياد مديرة إدارة المسرح بالمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

محمود حربي - مصر

وكان عرض «ذوبان الجليد» هو الأكثر إثارة للجدل، لما طرحه من موضوع سياسي آني وحساس بدرجة ما. وهو عمل فني يأتي في إطار جهود لجنة التآخي الكويتية - العراقية بالعمل على توثيق روابط المحبة والتضامن بين الشعبين الشقيقين، وهو من إخراج سليمان البسام الذي حصل على جائزة أفضل عرض مسرحي في مهرجان العام الماضي، والنص عبارة عن رؤية مسرحية جديدة لنصين عالميين هما «المذبحة» لهاينر مولر، و«المعلف» لتوربن بنس بفريق مسرحي عربي عالمي من ممثلين كويتيين وعراقيين، وفنيين من أوروبا وأمريكا. وقدم الفريق عرضين يومي ٦ و٧ سبتمبر في قاعة زكي طليمات بمسرح الطليعة الأول للجنة التحكيم، والثاني جماهيري بحضور كبير امتلأت به قاعة المسرح، وجلس الباقون على الأرض، وتقدم الحضور سفير دولة الكويت في مصر السفير أحمد خالد الكليب، الذي قال في تصريحات صحافية عقب العرض «إن حكومة الكويت شجعت هذا العمل ودعمته للعرض في إطار المهرجان، وفي داخل المسابقة الرسمية للتأكيد على أن الكويت بلد سلام وتآخ ومحبة».

وقد احتفت الصحف المصرية بالعرض، فقالت جريدة «الأهالي» إن «ذوبان الجليد عرض خيري شارك فيه فريق كويتي - عراقي - إنجليزي، وهو يتحدث عن فترة حكم صدام والتفرقة التي أنشأها بين الشعبين العراقي والكويتي، وقد أضر بالشعبين مقابل طموحه وغروره».

جريدة «أخبار اليوم» قالت إن «العرض الكويتي كان يهدف إلى تقديم رسالة عن الآلام والهموم الإنسانية التي يعاني منها البلدان، وهي إشارة إلى إعادة العلاقات الكويتية - العراقية، وأول عمل يجمع فناني البلدين بعد ١٥ عاما»، وقال المخرج العراقي عوني كرومي للصحيفة: إنه «سعيد بعرض ذوبان الجليد، ويتمنى أن تكون هناك عروض عراقية في المهرجان القادم».

جاسم النبهان وعبير الجندي من عرض الكويت

هذا هو نجمي - اليونان

مجلة «أخبار النجوم» أشارت إلى أن «سليمان البسام استعان بمجموعة من الممثلين العراقيين لتقديم ذوبان الجليد، وهو عرض يعبر عن هموم الشعبين».

وربما كان سر الاحتفاء والاهتمام بهذا العرض هو سخونة الموضوع المطروح وحضور قضية العراق، بالإضافة إلى المكانة والسمعة اللتين يحظى بهما سليمان البسام والجوائز التي حصل عليها في الدورة الماضية.

العرض الثاني الذي قدمته الكويت كان لفرقة المسرح الكويتي، وهو مسرحية «سهرة مع الكلاب» تأليف فوزي الغريب وإخراج أحمد السلمان، وقدمت عرضين يومي الأربعاء والخميس ١٠ و١١ سبتمبر، وكان الحضور الجماهيري لافتا في المسرح القومي، وتقدم الحضور كذلك السفير أحمد الكليب، وتناولت المسرحية الانتهاكات التي يتعرض لها الإنسان من خلال استبداد السلطة، وكان الاهتمام واضحا من النقاد المسرحيين بهذه المسرحية.

التجريب في زمن الأزمات

«التجريب المسرحي في زمن الأزمات» كان عنوان الندوة الرئيسية التي أقيمت خلال المهرجان من خلال ثلاثة محاور: الأول بعنوان «المسرح والتجريب في زمن الأزمات قبل انتشار الميديا»، وأدار المناقشات د. سمير سرحان، أما المحور الثاني فقد أداره الفنان سعد أردش بعنوان «التجريب المسرحي وميديا الترويج في زمن الأزمات»، وشارك فيه من الكويت الفنان فؤاد الشطي، فيما حمل المحور الثالث، عنوان «الاستجابة النقدية للتجريب في زمن الأزمات: الراهن والواقع»، وأدارت هذا الحوار الدكتورة نهاد صليحة.

وقد شارك في أعمال الندوة التي أقيمت خلال أيام ٢، ٣، ٤ سبتمبر العديد من خبراء وفناني المسرح من مختلف دول العالم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبنظرة خاطفة إلى الأعمال التي قدمت خلال هذه الدورة، يلاحظ أن معظم العروض العربية بما فيها العروض المصرية - باستثناءات قليلة - بعيدة عن مستوى التجريب الذي قدمته الفرق الأجنبية، والذي لم يعد حكرا على أوروبا وأمريكا، بعد أن فازت كوريا الجنوبية بالجائزة الأولى في المهرجان، وبدا أن العروض العربية معظمها كلاسيكي يضم مقدمة وحبكة ونهاية، ويشكل الحوار الجانب الرئيسي فيها، بينما يأتي التجريب على الهامش للاقتراب من لغة المهرجان.

لكن بشكل عام، يلاحظ أن هناك بعض العروض العربية قد لفتت الانتباه بالقدرات التمثيلية والخبرات العالية في العمل، منها على سبيل المثال لا الحصر: عروض عربية مثل المغربي «أي حواء» والتونسي «أنا والكونترباص» والسوري «الأيام الحلوة»، والجزائري «الديوان»، والأردني «ظلال القرى» والبحريني «يوم نموذجي».

شكسبير وهاملت و...

على رغم تنوع الحضور والثقافات حتى في الحفلات العامة، كانت الأزياء الوطنية حاضرة للفرق الخليجية والأفريقية والعربية، مثل اليمن والسودان، إلا أن فرقا كثيرة قد استدعت نصوصا كلاسيكية لشكسبير وبيكيت، وموراقيا، ويونسكو، لتقديمها في أساليب جديدة.

المسرح العاري

وكالعادة، لم يخل مهرجان هذا العام من مفاجآت على مستوى التجريب والشكل والديكور، منها استخدام الملاعق بدلا من السيوف في مشاهد المبارزة، أما مفاجأة العرض الإسباني «مسافر الظلال» فتمثلت في ظهور بطل المسرحية عاريا تماما من ملابسه، وهو ما أثار هرجا ومرجا، ليتم حذف المشهد في اليوم الثاني للعرض.

النتائج

في مساء الخميس ١١ سبتمبر، وفي قاعة المسرح الكبير في الأوبرا المصرية، أعلنت النتائج النهائية للمهرجان، وكانت لجنة التحكيم قد أذاعتها ظهر الخميس في مؤتمر صحافي، حيث أعلن براين سينجلتون رئيس لجنة التحكيم الدولية النتائج كما يلي:

أولا: جائزة أفضل عمل جماعي (مناصفة)

١ - أقنعة وأقمشة ومصائر لفرقة مركز الهناجر للفنون (مصر).

٢ - هاملت إذا كان هناك وقت، فرقة مسرح هالاند (السويد). من بين ٥ عروض مرشحة.

فريق «سهرة مع الكلاب» مع الفنان أحمد عبدالحليم

ثانيا: جائزة أفضل ممثل

الجزائري هلال عنتر عن دوره في عرض «ديوان العجب» لفرقة مسرح قسنطينة الجهوي (الجزائر) من بين ثلاثة مرشحين.

ثالثا: أفضل ممثلة

فازت بها جوزفين أندرسون من السويد عن دورها في عرض «هاملت إذا كان هناك وقت» لفرقة مسرح هالاند (السويد) من بين أربع مرشحات.

رابعا: جائزة أفضل سينوغرافيا

وفاز بها عرض «حلم نحات - محمود مختار»، الذي قدمته فرقة الرقص المسرحي الحديث بدار الأوبرا من بين أربعة عروض مرشحة.

خامسا: جائزة أفضل إخراج

وفاز بهذه الجائزة المخرج جابور جودا عن عرض «عودة أوزيريس» لفرقة مسرح ارتوس (المجر)، من بين أربعة عروض، من بينها إبراهيم خلفان (البحرين) عن مسرحية «يوم نموذجي».

سادسا: جائزة أفضل عرض

وفاز بها العرض المسرحي «كارما» لفرقة مسرح يوها نجزا (كوريا الجنوبية)، وذلك من بين أربعة عروض من بينها العرض المصري «أقنعة وأقمشة ومصائر».

الراحلة أمينة رزق.. كرمها المهرجان

الحفل الختامي

بدأ الحفل الختامي بعرض تعبيري بعنوان «الفراشات لا تحترق» حول رحلة المهرجان، وبعد ذلك قرأ الإيرلندي سينجلتون تقرير لجنة التحكيم، وقدم وزير الثقافة فاروق حسني ورئيس المهرجان د. فوزي فهمي جوائز المهرجان وفق النتائج السابقة، وبعد ذلك كُرم ثمانية من المبدعين العرب والأجانب في مجال المسرح هم:

- الممثلة والكاتبة الفرنسية آني مرسييه.
- المخرج الإنجليزي أندرو ماكنسون.
- الممثلة الإيطالية ميتا ميديتشي.
- الكاتب الإسباني خيسوس كامبوس جارثيا.
- المخرجة والكاتبة الأمريكية روبرتا يفيتوف.
- المخرج اللبناني شكيب الخوري.
- الممثل البولندي كشيشتوف واكوميك.
- اسم الفنانة الراحلة أمينة رزق.

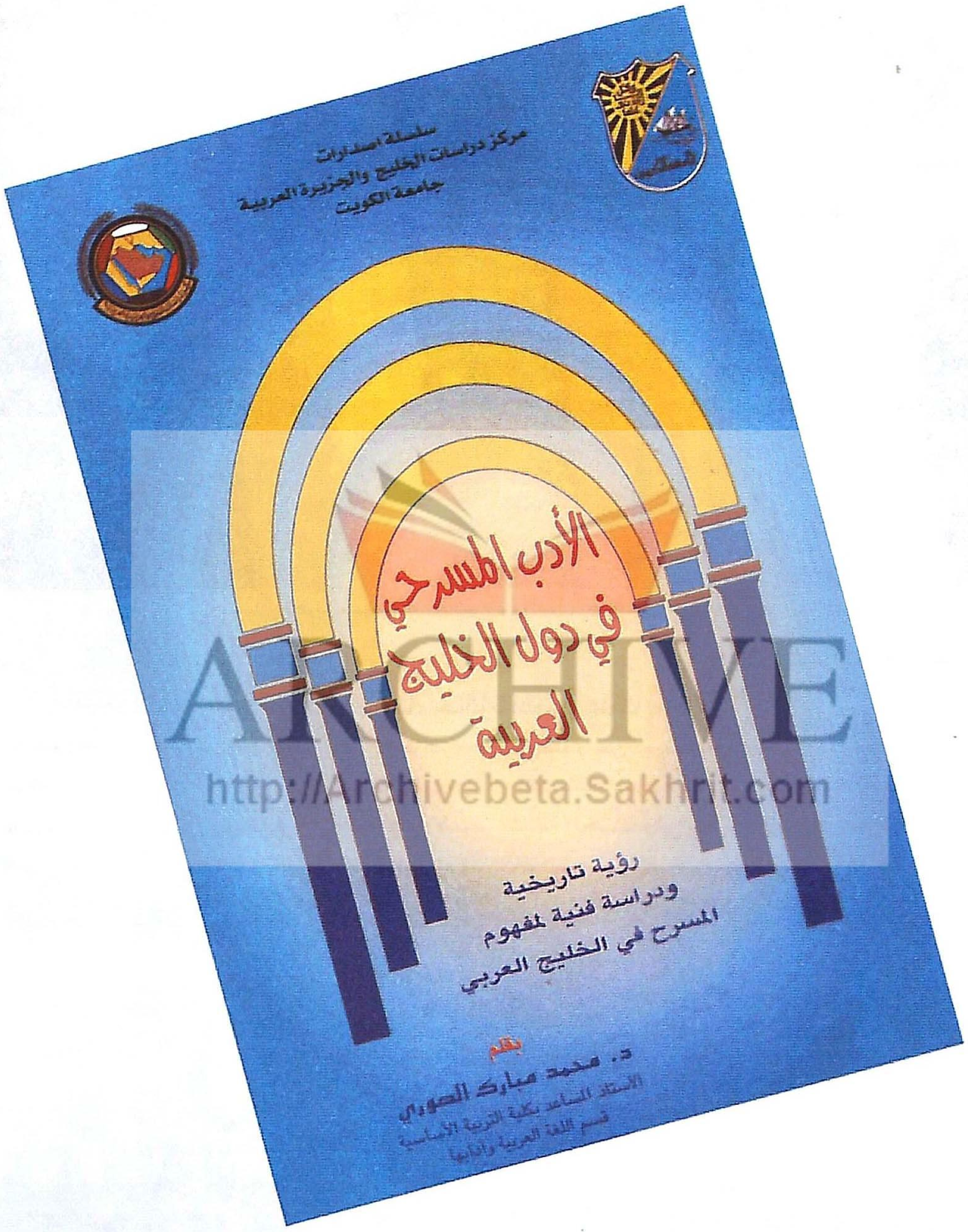
وقد كان جميلا أن تعزف الموسيقى، وتظهر لوحة كبيرة بارتفاع المسرح للفنانة الراحلة العملاقة أمينة رزق.

وبعد استراحة قصيرة شاهد الجمهور العرض الكوري الفائز بجائزة المهرجان ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لا تزال قضايا المسرح الخليجي، لاسيما النص، في حاجة ماسة إلى التحليل والبحث الدؤوب، وعلى الرغم من العديد من الكتابات، إلا أن دور الباحث المتخصص في شؤون النص المسرحي خليجيا، ما زال قاصرا، فمعظم الكتب تتجه، على الرغم من قلتها، إلى التوثيق دون التحليل، وتظل رؤيتها قاصرة تغلب عليها العجلة، والأخطاء.

الأدب المسرحي في دول الخليج العربية



عبدالمحسن الشمري - الكويت

الراحل د. محمد مبارك الصوري ساهم في إثراء المكتبة الخليجية بعدة كتب حول المسرح، منها: الأدب المسرحي في الكويت، الفنون الأدبية في الكويت. ويأتي كتابه الأدب المسرحي في دول الخليج العربية ليشكل إضافة مهمة إلى الدراسات الجادة، لا سيما أنه يتناول قضايا المسرح في الخليج، من خلال رؤية تاريخية إلى جانب الدراسة الفنية، والكتاب يركز في المقام الأول على النص المسرحي الخليجي من دون سائر جوانب المسرح الأخرى. ويقول المؤلف في تقديمه للكتاب: «النص المسرحي في هذا الكتاب هو موضوع للبحث في بعديه التاريخي والفني، رصدا ونقدا وتحليلا، ولتحقيق هذه الغاية، جاء هذا الكتاب في قسمين: اختص كل منهما بواحد من هذين البعدين». ويؤكد المؤلف «أن قضايا المسرح الخليجي لا تزال في حاجة ماسة إلى البحث والتحليل، وإن كتابا واحدا أو عدة أبحاث لا يمكن أن تقوم بهذه المهمة الشاقة على الوجه المأمول، وحسب هذا الكتاب أن يكون خطوة على طريق طويل». لذا فإن كتابه يأتي ليعبر بشكل واضح عن مدى حاجة الباحثين إلى مزيد من البذل والعطاء لتحقيق ما يأمله عشاق المسرح في الخليج، خاصة الدراسات النقدية التي تعتمد على الدقة في البحث، وتقديم معلومات موثقة، والتعريف بتلك الجهود التي تبذل في مجال الكتابة للمسرح، خاصة أن الحركة المسرحية الخليجية شهدت في السنوات الأخيرة ولادة عدد من الكتّاب البارزين. حققت نصوصهم المسرحية اهتمام النقاد ومتابعي المسرح خليجيا وعربيا، بل إن بعض هذه النصوص حصدت جوائز مهمة في مهرجانات مسرحية خليجية.

دراسة د. محمد مبارك الصوري تعتمد على البحث الأكاديمي، وتلتزم التزاما واضحا به، وهذا ليس غريبا على المؤلف الذي قضى سنوات طويلة في البحث، ونال الماجستير والدكتوراه في شؤون المسرح، وشارك في عشرات الندوات التخصصية، خليجيا وعربيا، لذا فهو يمهد لكتابه بمدخل حول الأدب المسرحي «المفهوم والرؤية»، ويتحدث عن مظاهر الأدب المسرحي العربي وجهود فرق الهواة والمسرح المدرسي في القرن الماضي، ويشير بشكل خاص إلى الترجمة، حيث قامت بدور بارز في تشكيله - يقصد الأدب المسرحي - على قواعد استرفدت من روائع الأدب العالمي، وقد جاوزت المسرحيات المترجمة المئات، ثم يتحدث عن التعريب القائم على نقل البيئة التي تدور فيها أحداث المسرحية إلى بيئة عصرية كانت أو تاريخية، وذلك تبعا لموضوع المسرحية، واتجاه الأدب العربي المسرحي إلى «التجنيس» ويقصد به تقديمه بلهجة محلية كالمصرية أو السورية أو الكويتية.

ويرى المؤلف أن «أدب المسرح - خاصة في منطقة الخليج - لا يزال في مراحل تطوره الأولى. ولا شك أن جهود الجيل الجديد من الكتّاب العرب ستضع هذا الأدب في مستقبل قريب في مكان واضح من حركة الأدب العربي الحديث عموما، ومن خلال تحليل النصوص المسرحية الحالية ودراستها نستطيع أن نتعرف على مستوى المسرح الأدبي والمستوى الفكري الفني الذي وصلت إليه الخطوات الأولى، إلى ذلك المسرح النثري والشعري، مع الكشف عن مكان ذلك المسرح من الحركة الأدبية هنا وهناك ومن حركة الأدب العربي المعاصر عموما».

القسم الأول من الكتاب يتناول الأدب المسرحي الخليجي من منظور تاريخي ويتحدث أولا عن «الخليجيون والمسرح»، ويربط بين ظهور النفط والتحول الاجتماعي الذي طرأعلى مجتمعات الخليج وبين دخول المسرح، باعتباره وعاء الكشف عن النفس وأعماقها والبحث الكامن وراء الأشياء وهي رؤية الباحث د. إبراهيم عبدالله غلوم التي أشار إليها في كتابه «المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي»، وينقل المؤلف الصوري نص ما جاء في كتاب د. إبراهيم غلوم «إن حركة التغيّر الاجتماعي ليست مجرد موضوع اجتماعي للتجربة المسرحية، وإنما هي سياق يحرر ميلادها ويبلور شكلها في حالة ما». ويؤكد د. الصوري أن «احتفاء المسرحية بالتغيّر الاجتماعي في مجتمع الخليج العربي، لا نجد له شبيها في احتفاء حركة مسرحية في الوطن العربي، بالتغيّر الاجتماعي، وذلك لعدم مواجهة المجتمعات العربية الأخرى، بحجم مواجهة الانقسام والصراع والقلق وعدم التوازن نفسه بسبب الطفرة المفاجئة في مقاييس الحياة العامة التي تولدت مع ظهور النفط وانقلاب شكل الإنتاج في فترة وجيزة من الزمن...».

ويسهب المؤلف في تناول «ثقافة الخليج والمسرح»، ويتناول صنوف الأدب وأجناسه الأخرى في دول الخليج العربي ويعدد أبرز الفرق والجماعات المسرحية في الإمارات وقطر والسعودية، ودور بعض المؤسسات الجامعية والثقافية والاجتماعية في ظهور المسرح.

أما التجربة المسرحية في الكويت، فيتناولها من «التاريخ إلى قضايا المجتمع»، ويصنف الفرق المسرحية الأهلية الأربع من حيث تناولها للأعمال المسرحية، مبينا ان فرقة المسرح العربي تناولت قضايا المجتمع الكويتي، والشعبي اتجه إلى الترفيه، ومسرح الخليج العربي إلى مسرحة القضية الاجتماعية، والكويتي إلى مسرح الفكرة، ويتطرق المؤلف بإيجاز إلى عدد من كتّاب المسرح في الكويت الذين يمثلون هذه الاتجاهات، أبرزهم سعد الفرج، الذي تناول قضايا المجتمع الكويتي في أكثر من مسرحية، بينها «عشت وشفت» و«الكويت سنة ٢٠٠٠»، وعبدالأمير التركي «حط الطير.. طار الطير». ويتوقف عند محمد النشمي الذي استهوته فكرة تكوين مسرح ترفيهي يقلد فيه مسرح نجيب الريحاني، أما ما يخص مسرحة «القضية الاجتماعية»، فيشير إلى جهود الراحل صقر الرشود في هذا المجال.

أما ما يخص التجربة المسرحية في البحرين ومجالاتها ومظاهر المعاناة الاجتماعية فيتناولها برؤية تاريخية، بدءا من أول عرض مسرحي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قدّم في عام ١٩١٩، مرورا بدور الأندية الاجتماعية والمنتديات ودور المسرح المدرسي، ثم تكوين الفرق المسرحية منذ عام ١٩٥٥. ويعود المؤلف إلى الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم في كتابه «ظواهر التجربة المسرحية في البحرين وموقفها من أزمة الإنسان وقضاياه المعاصرة المرتبطة بمجتمعه»، ويتخذ المؤلف من مسرحية «السيد» التي كتبها وليد فاضل نموذجا للتجربة المسرحية في البحرين، حيث «حظيت هذه المسرحية بالكثير من الاهتمام، قوامه ومظهره والندوات التي اقيمت حولها، والجلسات النقدية التي حظيت بها، والمداخلات الفكرية التي تناولتها بكثير من التحليل والنقد». ويتابع المؤلف «هذه الجودة التي كانت عليها مسرحية السيد تمثلت أيضا بما فجّرته في ذاكرة المشاهد من مسرحيات عالمية جادة ورصينة، لعل أهمها وأقربها إلى ذات هذه المسرحية الفنية والشبيهة بـ «القصة المزدوجة للدكتور بالمي» للكاتب الإسباني بويرو باينجو، خاصة في إطارها وروحها وأجوائها العالمية العامة». ومسرحية «السيد» تطرح قضية الاستلاب والاحتواء على مستويين وتعيد إلينا أهمية خلق البيوت الثقافية والعروض الطليعية والمسرحيات الجادة.

القسم الثاني من الكتاب دراسة فنية للأدب المسرحي الخليجي، يبدأه المؤلف بفكرة الدراما في الأدب السعودي الحديث، ويختار مسرحية «سقط الزند»، نموذجا أدبيا في هذا الخصوص، وهي مسرحية شبابية، كما يشير المؤلف، من فصل واحد وثمانية مشاهد من تأليف شادية محمد عبداللطيف، وهي تعتمد على أسلوب المسرح داخل المسرح، أو نحن نمثل، واعتمدت اللغة الفصحى لحوارها، لكن المؤلف يشير إلى ركاكة التعبير فيها والكلام التقريري المباشر، الذي يحمل الكثير من المعلومات. ويخلص المؤلف بعد إيجازه للمسرحية إلى أن «فكرة الدراما في الأدب السعودي قد تكون في بداياتها الصحيحة والمقننة من فعل هذا المسرح الشاب والسلوك الرسمي الفني الذي تبديه الجهات المسؤولة، بما يعزز اتجاه المسرح الأدبي في السعودية خاصة، وفي الخليج العربي عامة.

وفي المدخل إلى دراسة أدب المسرح في مسقط - عُمان «هكذا جاءت الإشارة في الكتاب» فإن المؤلف يتناول صراع الإنسان الخليجي مع البيئة البحرية وأدوات الإنتاج، ويختار مسرحية «السفينة ما تزال واقفة» مثالا ونموذجا للأدب المسرحي في عُمان، وهي مسرحية من سبعة مشاهد، ويعتبرها أول عمل مسرحي تكاملت فيه العناصر العُمانية، وتتجه المسرحية نحو التاريخ باعتبارها نصا مسرحيا تسجيليا فصيح اللغة لمرحلة عاشتها السلطنة العمانية في فترة وسط بين حياة البحر وفترة الانقلاب الاجتماعي، بفعل تدفق النفط في عُمان.

واستخدمت الرمز للتعبير عن الأفكار وتحمل دلالات وطنية، وهي تنتمي إلى المسرح التقليدي، على الرغم من استخدامها الأسلوب الشعري.

أما ما يخص الواقع المسرحي في الإمارات فيشير المؤلف إلى غياب النص الفصيح عن بدايات الحركة المسرحية هناك، ويستعرض أسماء عدد من المسرحيات المعدة والمؤلفة. ويتضح في هذا الاتجاه بروز ظاهرة الإعداد المسرحي وتفوقه على التأليف المسرحي، ويختار مسرحية «أبيض وأسود» نموذجا أدبيا لذلك، وهي من تأليف ماجد بوشليبي، صدرت ضمن منشورات دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة عام ١٩٩٣، وأهمية المسرحية تأتي من كونها تناقش قضية محلية وتتمحور حول خمس شخصيات، بينها فتاة، ورغبة شقيقين للزواج بهذه الفتاة، ابنة عمهما. وصراعهما حول تلك الرغبة، وتعتمد المسرحية على لغة المسرح المظلم وتلعب الألوان دورها في الحبكة الدرامية.

ويتحدث المؤلف عن فكرة «النوخذة» في النص المسرحي القطري، حيث ينحو المسرح القطري إلى الأعمال التي تقدم صراع الإنسان الخليجي مع البحر كمصدر رزق له، وكذلك علاقة الإنسان التاريخية مع البحر. ويتخذ من البحارة والنوخذة طرفي الصراع، في أغلب تلك الأعمال، ويعدد المؤلف عناوين ١٣ نصا مسرحيا اتخذت من هذه العلاقة موضوعا لها في المسرح القطري في الفترة من ١٩٧٥ - ١٩٨٩، أي بواقع نص مسرحي في كل عام، ويختار «زنزانة البحر» لعبدالرحمن المناعي نموذجا أدبيا، وهي مسرحية تصور مأساة الخليج بين اللؤلؤ الأبيض واللؤلؤ الأسود «الذهب»، أما بالنسبة للمسرح البحريني فيتناوله المؤلف من جانب «غلبة الشعر» فيه، ويختار المسرحية الشعرية «مفاتيح الخير» للشاعر علي الشرقاوي نموذجا لهذا المسرح. وتتراوح الصورة الشعرية فيها بين الأسلوب النثري الخالي من الشاعرية، والأسلوب التصويري الذي قد يفوق مستوى الطفل المناسب له، الذي تتجه المسرحية نحوه.

ويختتم المؤلف الصوري كتابه بالحديث عن المسرح النوعي في أدب المسرح الكويتي، ويختار مسرحية «خروف نيام... نيام» لحمد الرجيب نموذجا أدبيا لدراسته، وسبق أن نشرت المسرحية في مجلة «البعثة» على ثماني حلقات ابتداء من يناير ١٩٤٩.

وأخيرا، يكشف الكتاب أن الأدب المسرحي في دول الخليج العربي، لا يزال في حاجة إلى جهود مضنية، إن كان على صعيد التأليف أو كان على صعيد البحث والتوثيق ◆

الكتاب «الأدب المسرحي في دول الخليج العربية»
تأليف: د. محمد مبارك الصوري
الناشر: سلسلة إصدارات مركز دراسات الخليج والجزيرة العربية - جامعة الكويت
عدد الصفحات ٢٠٦

تنويه

تشكر جريدة «الفنون» كل الأقلام التي ساهمت في تحرير مواضيعها منذ صدور عددها الأول في يناير ٢٠٠١ وحتى الآن.

ونظرا لظهور بعض المشاكل الفنية بسبب صعوبة قراءة بعض الخطوط، ورغبة منا في تطوير العمل وتيسيره وسرعة إنجازه، تطلب «الفنون» من الكتاب الذين يرغبون في التعاون معنا ما يلي:

١- إرسال الموضوعات مكتوبة على الكمبيوتر وضرورة إرفاق «الديسك» الخاص بالموضوع في حال الإرسال بالبريد. وفي حالة الارسال عن طريق الإنترنت يكون على العنوان التالي: jaifonoon@hotmail.com

٢- ألا يقل عدد كلمات الموضوع الواحد عن ٢٥٠٠ كلمة، ولا يزيد على ٥ آلاف.

٣- لأن الصور تشكل الملمح البصري الأول والأهم لأي موضوع؛ لذلك نرجو ألا يقل عدد الصور المرسلة عن خمس، مع الموضوع الصغير، وعشر صور مع الموضوع الكبير، على أن تكون الصور ملونة وخاصة بـ «الفنون». أما الصور «أبيض وأسود» فتكون واضحة وأصلية. أما الصور المرسلة عن طريق الإنترنت فيفضل أن تكون «JPG».

رجاء حارا توفير الصور الخاصة بالمواضيع المرسلة إلينا، وإلا سنضطر آسفين إلى استبعاد المواضيع الخالية والقليلة الصور.

٤- ضرورة تزويدنا بالاسم كاملا باللغتين العربية والانجليزية، كما هو مدون في جواز السفر أو بطاقة هوية الإثبات التي يتم التعامل بها مع البنك، وكذلك اسم البنك وعنوانه ورقم الحساب البنكي.

٥- تزويدنا بعنوان المراسلات البريدي وذلك حتى يتسنى لنا إرسال شيك المكافآت المالية على تلك العناوين.

شاكرين لكل الأقلام التي تساهم في تحرير «الفنون» تعاونهم معنا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جريدة الفنون
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت
قسيمة اشتراك

السيد رئيس تحرير جريدة الفنون «المحترم»

تحية طيبة وبعد، أرجو قبول اشتراكي في جريدة الفنون، وإرسالها على العنوان الموضح أدناه:

الاسم: ....
العنوان/ص. ب .... المدينة: .... الدولة: .... هاتف/العمل .... المنزل: ....

معلومات عن الاشتراك ومدته		قيمة الاشتراك				نوع الاشتراك	
	☐ اشتراك جديد ☐ تجديد اشتراك ☐ سنة ☐ سنتان		■ دولة الكويت: أفراد: ٨ د. ك مؤسسات: ١٢ د. ك	■ الدول العربية: أفراد: ٢٤ دولارا أمريكيا مؤسسات: ٣٦ دولارا أمريكيا	■ خارج الوطن العربي أفراد: ٣٦ دولارا أمريكيا مؤسسات: ٤٨ دولارا أمريكيا		☐ أفراد ☐ مؤسسات

تصدر الشيكات باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

ترسل القسيمة مرفقة بقيمة الاشتراك على العنوان التالي: جريدة الفنون - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - ص.ب ٢٨٦١٣ - الصفاة الرمز البريدي ١٣١٤٧ - هاتف: ٢٤٢٠١٩٩ - ٠٠٩٦٥ - فاكس ٢٤٣١٥٩٤ - ٠٠٩٦٥

في مطلع الشهر الأول من عام ١٩٩٧، فقد فن الكاريكاتير فنانا كبيرا يعد من أوائل مؤسسي فن الكاريكاتير في الشرق عامة وفي مصر خاصة، وهو الرسام الشهير الكسندر صروخانيان المعروف بلقب «صاروخان» الذي دون اسمه في السجل الذهبي للكاريكاتير العالمي كواحد من أبرز أعلامه، خاصة أن ريشته استطاعت أن تلتقط كل ما يدور في خواطر العامة من الناس، فأثارت الأسئلة الذكية الساخرة حول قضايا الشعب الرئيسية، ورصدت معاناة أبناء الشرائح الاجتماعية الفقيرة، وركزت على المفارقات الطبقية بين المتخمين بالبؤس والشقاء والمتخمين بالجشع والنهب والتسلط، كما يقول الدكتور مروان الخطيب في كتابه «صاروخان - الكاريكاتير - الانتماء» الذي صدر عن دار الصداقة بحلب في ١٢٢ صفحة من القطع الصغير، توزعها جزءان أفرد الجزء الأول منهما للحديث عن نشأة وحياة وترحال صاروخان ومرحلة عمله في مصر وأسلوبه الفني، فيما أفرد الجزء الثاني لبعض نماذج الكاريكاتير التي رسمها الفنان الراحل بدءا من منتصف الثلاثينيات حتى وفاته في ١٩٧٧/١/١٠.

«صاروخان» والشخصيات النمطية في الكاريكاتير العربي

خالد عواد الأحمد - سوريا

ولد هذا الفنان سنة ١٨٩٨ في الأول من أكتوبر في قرية «أردانوش» من قرى القوقاز، وتلقى دراسته الابتدائية في مدينة باطوم، ثم انتقل مع أخيه إلى مدينة اسطنبول وهو لم يبلغ الخامسة عشرة من عمره، ودخل عام ١٩١٥ معهد المختارين الليليين، ثم غادر عام ١٩٢٢ إلى فيينا ليدرس فن الرسم، حيث التقى بصحافي مصري اكتشف ما لدى هذا الفنان الشاب من المواهب في فن الكاريكاتير، فشجعه على التخصص في هذا النوع من الرسم.

بدأ بمراسلة صحيفة «كاوروش» الأرمنية في اسطنبول برسوم كاريكاتيرية، وإلى جانب ذلك راح يرسم للمجلات والجرائد المصرية نذكر منها: «الجديد، روز اليوسف، آخر ساعة، أخبار اليوم، الأخبار، المستقبل» والمجلات الفرنسية المصرية ومنها «لابورس، إجبسين، إيماج» وغيرها.

كان صاروخان، كما يقول الأديب الراحل نظار. ب. نظاريان في تقديمه للكتاب: أول من رسم شخصية الشعب المصري باسم «المصري أفندي»، وعبر على لسان هذه الشخصية عن أماني وآمال الشعب المصري، في كفاحه ضد الاستعمار الإنجليزي وضد التسلط الملكي.

بين رخا وصاروخان

كان وصول صاروخان إلى مصر، كما يقول المؤلف، بعد عامين على إعلان تصريح ٢٨ فبراير سنة ١٩٢٢، الذي قرر إنهاء الحماية البريطانية والاعتراف بمصر دولة مستقلة ذات سيادة.

وكان عام ١٩٢٧ بمنزلة عام تحول في مسيرة الكاريكاتير في مصر، ففي هذه السنة أصدر محمد علي حمادة مجلة «الناقد»، وأصدر جمال الدين حافظ عوض مجلة «الستار» وأصدر مصطفى القشاشي مجلة «أبو الهول» ثم «الصباح» فيما أصدر أحمد شفيق مجلته «المطرقة».

وفي هذه السنة بدأ رسام الكاريكاتير المصري رخا ممارسة الرسم الكاريكاتيري في الصحافة المصرية، ويعتبره النقاد أحد الذين تأثروا برسومات صاروخان في بداية مشواره الفني، كما يعتبر الرائد المصري الأول في فن الكاريكاتير لأنه استطاع «تمصير» الكاريكاتير، بعد أن كان حكرا على سانتيس الإسباني ورفقي التركي وصاروخان الأرمني.

وكان من الطبيعي، كما يقول د. مروان الخطيب، أن يتتلمذ رخا على أسلوب صاروخان ويقلده في بداية الأمر، خصوصا في تكويناته وحركاته وتعابيره، إلا أن رخا في «أخبار اليوم» لا يكاد يختلف كثيرا عن أسلوبه عندما بدأ في تقليد صاروخان، ويؤكد ذلك الرسم الذي نشر في أحد الأعداد الأولى من أخبار اليوم» في الصفحة الأولى وعلى مساحة تصل إلى ستة أعمدة، وهو رسم لعدد كبير من الشخصيات المشهورة بريشة «صاروخان ورخا»، ومطلوب من القراء أن يحددوا الشخصيات التي رسمها كل من هذين الفنانين، وكان هذا دليلا واضحا على تقارب أسلوبيهما.

المصري أفندي

في هذا الفصل يتناول المؤلف تجربة صاروخان في مجلة روز اليوسف من سنة ١٩٢٧ حتى سنة ١٩٣٤، وهي السنة التي ترك فيها محمد التابعي «روز اليوسف»، وأسس مجلة خاصة هي «آخر ساعة» التي انتقل إليها صاروخان فيما بعد.

وفي «روز اليوسف»، ابتكر صاروخان سنة ١٩٣٢ شخصية «المصري أفندي»، وهي كما يصفها الفنان «الشخصية المصرية الصميمة التي تتصف بالوعي العميق، وتمثل فلسفة الناس في الشارع».

ويسوق المؤلف وصف الكاتب ضياء الدين بيبرس لهذه الشخصية حيث يقول: «هي شخصية أودع فيها صاروخان خلاصة انطباعاته عن المصريين مضافة إليها خلاصة تصور التابعي للشخصية المصرية، فجاء المصري أفندي رجلا قصير القامة طيب القلب مبتسما في أغلب الأحيان، يرتدي الثياب الإفرنجية في غير تأنق، ويمسك بيده السبحة التي تشف عن تدينه».

حرية الفنان

يتناول المؤلف تحت هذا العنوان صاروخان في الرسم الذي جمع بين المدارس الأوروبية والأمريكية في الكاريكاتير، الأولى تعتمد على الحوار الساخن في شرح تناقضات الموقف الكاريكاتيري، وتميل على صعيد الرسم إلى تبسيط الأشكال بعض الشيء، والثانية تقوم على اعتماد الحوارات والشروحات أو التعليق على الرسم الكاريكاتيري الذي هو عمودها الفقري، وهذه المدرسة تتميز عادة باللجوء إلى الرمز. وعلى الرغم من أن صاروخان أكثر من التعليق والحوارات في أعماله المنشورة في بعض الروايات والقصص، وذلك لضرورة التبسيط والإيضاح كما يشير المؤلف، خاصة أنه كان يقدم هذه الأعمال الكاريكاتيرية لتجسد بالصورة الأحداث والأشخاص التي تتضمنها تلك الروايات، غير أنه استطاع عبر آلاف الاعمال أن يقدم لوحات كاريكاتيرية لا تعليق عليها ولا حوار فيها، لقد كان الرسم هو الناطق الوحيد، وعلى عين القارئ وذهنه وحواسه تقع عملية صياغة الحوار والتعليق.

ويضيف المؤلف: إن الفنان صاروخان استطاع هنا الاستفادة من مخزونه الفكري متعدد الثقافات، معتمدا على لغاته العديدة التي يجيدها، وعلى تجربته الخاصة واطلاعه وأسفاره.

ويشير الدكتور مروان الخطيب إلى أن صاروخان استطاع أن يتعامل مع الموضوع السياسي في أدق الظروف خطورة وأحرجها، وقد أباح لنفسه جراة القول منتزعا حرية الفنان فيه، معبرا من خلال شخصياته الكاريكاتيرية العديدة التي ابتكرها خلال مسيرته الطويلة عن جميع فئات المجتمع ◆

وكلاء توزيع جريدة «الفنون»

الكويت - درة الكويت للتوزيع
شارع جابر المبارك- بناية النفيسي والخترش
ص. ب ٢٩١٢٦ الرمز البريدي ١٣١٥٠ ت: ٢٤٠٥٣٢١ - ٢٤١٧٨١٠/١١ - فاكس ٢٤١٧٨٠٩

الإمارات العربية المتحدة
شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع
دبي، هاتف: ٣٩١٦٥٠١/٢/٣ - فاكس: ٣٩١٨٣٥٤/٥/٦ مدينة دبي للإعلام - ص.ب ٦٠٤٩٩ دبي

السعودية - الشركة السعودية للتوزيع
الإدارة العامة - شارع الستين - ص.ب ١٣١٩٥
جدة ٢١٤٩٣ هاتف: ٦٥٣٠٩٠٩

سورية - المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات - ص.ب - ١٢٠٣٥ ت: ٢١٢٧٧٩٧ / فاكس ٢١٢٢٥٣٢

مصر
مؤسسة الأهرام للتوزيع
شارع الجلاء رقم ٨٨ - القاهرة

ت: ٥٧٩٦٣٢٦ - فاكس ٧٣٩١٠٩٦

المغرب
الشركة الشريفية للتوزيع والصحف
الدار البيضاء ص. ب ١٣٦٨٣
ت: ٤٠٠٢٢٣ - فاكس ٢٤٠٤٠٣١

تونس
الشركة التونسية للصحافة
تونس - ص. ب ٤٤٢٢ ت: ٣٢٢٤٩٩ - فاكس ٣٢٣٠٠٤

لبنان
الشركة اللبنانية لتوزيع الصحف والمطبوعات
بيروت ص. ب ٦٠٨٦ - ١١ ت: ٣٧١٩١٠ - فاكس ٣٦٦٦٨٣

اليمن
القائد للتوزيع والنشر
ت: ٢٠١٩٠١/٢/٣ - فاكس ٢٠١٩٠٩/٧

الأردن
وكالة التوزيع الأردنية
عمان ص. ب ٣٧٥ عمان ١١١١٨
ت: ٤٦٣٠١٩١ - فاكس ٤٦٣٥١٥٢

البحرين
مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف
ص. ب ٢٢٤ / المنامة ت: ٢٩٤٠٠٠ - فاكس ٢٩٠٥٨٠

عمان
المتحدة لخدمة وسائل الإعلام
مسقط ص.ب ٣٣٠٥ - روي الرمز البريدي ١١٢ ت: ٧٠٠٨٩٦ - فاكس ٧٠٦٥١٢

قطر
دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع
الدوحة ص. ب ٣٤٨٨
ت: ٤٦٦١٦٩٥ - فاكس ٤٦٦١٨٦٥

الجزائر
المتحدة للنشر والاتصال
٢٣٨ شارع في دو موبسان الينابيع
بئر مراد رايس - الجزائر
ت: ٤٤٧٦١٦ - فاكس ٥٤٢٤٠٦

فلسطين
وكالة الشرق الأوسط للتوزيع
القدس / شارع صلاح الدين ١٩
ص. ب ١٩٠٩٨ ت: ٢٣٤٣٩٥٤ - فاكس ٢٣٤٣٩٥٥

السودان
مركز الدراسات السودانية
الخرطوم ص. ب ١٤٤١ هاتف ٤٨٨٦٣١

نيويورك
MEDIA MARKTING RESEARCHING
25-2551 SI AVENUE TEL: 4725488
FAX: 4725493

لندن
UNIVERSAL PRESS & MARKETING LIMITED.
POWER ROAD. LONDON W 4 SPY.
TEL: 020 87423344

تم التنضيد والتنفيذ في وحدة الإنتاج التابعة للمجلس الوطني

سعر النسخة :
- دولة الكويت — نصف دينار كويتي
- جميع الدول العربية — دولار أمريكي
- خارج الوطن العربي — دولاران أمريكيان

الاشتراكات :
- دولة الكويت — أفراد : ٨ د.ك — مؤسسات : ١٢ د.ك
- جميع الدول العربية — أفراد : ٢٤ دولارا أمريكيا — مؤسسات : ٣٦ دولارا أمريكيا
- خارج الوطن العربي — أفراد : ٣٦ دولارا أميركيا — مؤسسات : ٤٨ دولارا أمريكيا

كلمة التحرير

قال لي صديقي العربي فيما يشبه مزاحا:

«كأنه صار لزاما عليكم أنتم الخليجيين الحج إلى لندن في كل صيف!».

«هكذا تعتقد أنت؟».

«بل هو الواقع».

كان صديقي يحدثني بمناسبة عودتي من إجازتي السنوية:

«أتمنى لو تتجهون صوبنا».

قال ذلك، وسكت لبرهة وكأنه يطلب السماع لوجهة نظري، فقلت:

«بداية، ليس لزاما على أبناء الخليج ولا غيرهم الحج إلى أي مكان، إلا لبيت الله... ثم إننا متجهون صوبكم قلبا وقالبا».

«ليس صحيحا...».

أسرع يقاطعني، وأكمل:

«... قلبكم صوب أمريكا، وقالبكم مصبوب في الغرب».

شعرت بالحرقة واضحة في نبرة صديقي العربي، فقلت والهدوء بصوتي:

«قلبنا معكم، وقالبنا مصبوب بهيئتكم، ولن نكون إلا كذلك».

ولأنه بقي ساكتا أضفت:

«أمريكا موجودة في كل مكان إن تراضيا أو غصبا، ونحن عرب أمس واليوم وغدا».

أنَّ صديقي، وكأن كلمتي لامست جرحا في قلبه، قال:

«ليس أقرب منا لبعضنا!».

شعرت بأن الحديث قد تباسط بيننا، فسألته:

«هل تكره التعلم؟».

«كلا».

أجاب هو، فقلت:

«في كل مرة أسافر فيها إلى دولة غربية أرى وأتعلم أشياء جديدة، لذا فالسفر إلى لندن أو أي عاصمة غربية ليس بقصد الحج والحب والهيام، بقدر ما هو لغاية في نفس يعقوب، وما أكثرها تلك الغايات المتجددة؟!».

ولأن صدر صديقي قد اتسع للاستماع، قلت:

«هناك أرى سير الحياة اليومي بنسغه الطبيعي البسيط، أرى حضور الإنسان كاملا بإنسانيته، وأرى احتضان الصغير، وتوقير الكبير، واحترام القانون، والإخلاص في العمل، والقرب من الطبيعة، وتسخير العلم لفهم كل الظواهر الطبيعية والمادية، وأخيرا الانفتاح على الجديد في كل الميادين».

«الحق معك فيما تقول...».

تدخل صديقي وأكمل:

«... الواحد فينا ضعيف أمام الحق، ولكن...».

سكت صديقي، ومجاراة له بقيت أنا الآخر ساكتا، لحين جاءني صوته:

«صعب علينا فصل شيء عن شيء، فأمريكا والغرب...».

«أعلم، أعلم...».

قاطعت صديقي وأضفت:

«أمريكا والغرب، كل الغرب، سيبقى غربا، وسنبقى نحن جميعا، سنبقى شرقا، وربما ما هو مؤلم في الأمر أن الهوة آخذة في الاتساع، وأن العالم يسير نحو تجنب الآخر بدل الانفتاح عليه والتقرب منه».

«وأين هي العولمة الثقافية؟ وأين عالم القرية الكونية؟».

شممت الشماتة في صوت صديقي، فقلت:

«مكانهما: العولمة والقرية، ولكن لا تنس من يحاول أن يلون صورتنا بالسخام دون عقل».

«أوف».

أفلت صديقي، وبقيت أنتظر منه أن يضيف أي شيء، ولأنه لم يفعل، قلت له:

«ربما كان للحديث بقية، ولكن عليَّ أن أنسحب الآن».

«إلى اللقاء».

قال صديقي والود يغشى صوته.

طالب الرفاعي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رسم: سليمان منصور • قصيدة: أحمد الشهاوي

قالتْ

قالتْ:
أقمْتَني فيَّ
فتداخلتْ صورٌ
وغابَ الشَّكْلُ في الشَّكْلِ
منَحْتَني
لأصابعِ نجْمةٍ
مدَّتْ نورَها
إلى سُرَّتي
فصِرتُ صوتَ حروفِكَ الأخرى
منفاكَ الأليفَ
ناراً لإنضاجِ العجينِ
عيناً في مراياها تلتمُّ الصورُ
أوراقاً لميلادِ الكتابةِ
بحراً لغمامِكَ الأوّلِ
وقتاً لنفسِكَ حينَ تخنقُها الثواني
تعال
تجدْني
بحراً قعرُهُ الأزلُ
وساحلُهُ الأبدُ.

• • •

أنا الحرف

كلُّ شيءٍ
أمامي يصغُرُ
لا بحرَ في ساحلي
لا رايةَ في يميني
لا حدائقَ تؤوي طيوري
صرتُ سلطانَ وجدٍ
لا نورَ أرفعُهُ نحوَ بابِكَ
لا سورَ يسترُني من عيونٍ
لا لذّةَ أرتجيها هباءَ
فميلي
أملُ
وتشتدُّ نارُ سراجي
أنا رافعُ صورتي في العراءِ
غيرَ أنَّ وجوهي عديدهْ
لا وقتَ لي في الزمانِ
فاقرئيني
أنا الحرفُ
الذي لم تلدْهُ اللغاتُ
ولم تكتشفْهُ يدٌ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com